

16Z
20065
(11)

Ville cruelle

d' Eza Boto

CHARLY-GABRIEL MBOCK



Les classiques africains

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Pensée à l'intention des étudiants, des maîtres et de tous les amateurs de littérature négro-africaine, la collection COMPRENDRE propose une approche des œuvres fondée sur des perspectives critiques nouvelles.

Chaque ouvrage de la collection ouvre à la compréhension fructueuse soit d'un auteur, soit d'un genre, soit d'un courant littéraire.

Charly-Gabriel MBOCK

Docteur en littérature française

**Comprendre *Ville cruelle*
d'Eza Boto**

Les classiques africains
184, avenue de Verdun
92130 Issy les Moulineaux

Sommaire

Couverture

Présentation

Page de titre

Dédicace

Introduction

1 - La composition de *Ville cruelle*

RÉSUMÉ DU ROMAN

VILLE CRUELLE : UN RÉCIT

LA STRUCTURE DE *VILLE CRUELLE*

La concentration des noyaux

Une structure initiatique et compensatoire

2 - La ville

DEUX VILLES DU CAMEROUN

Tanga = Mbalmayo

Fort-Nègre = Douala

TANGA-SUD

L'isolement

Une civilisation monstrueuse

Une civilisation dépersonnalisante

Une civilisation meurtrière

TANGA-NORD

Une série de bas-fonds

Loisir et violence

DEUX MONDES CONDAMNÉS À COHABITER

Méconnaissance

Contraste et opposition

TANGA ET LES VILLAGES DE LA FORÊT

TANGA, « VILLE CRUELLE »

3 - La puissance coloniale

L'ÉCOLE COLONIALE

LA POLICE

LE PATRONAT

LA JUSTICE COLONIALE

LES CHEFS TRADITIONNELS

LES PUISSANCES D'ARGENT

Les commerçants grecs

L'Eglise catholique

L'argent omniprésent

4 - La religion

L'ANTICLÉRICALISME DANS *VILLE CRUELLE*

Une œuvre autobiographique ?

Banda et le clergé

Banda et les cérémonies religieuses

Dieu

LE CULTE DES MÂNES

5 - Les personnages masculins

BANDA

La terreur de Bamila

Un personnage partagé

Le goût de l'évasion

Un mythomane

Un mégalomane

Les causes d'une faiblesse de caractère

BANDA ET KOUMÉ

Le dur de Tanga

Un modèle pour Banda

Et un rival

Deux êtres qui s'excluent

BANDA ET SON ONCLE PATERNEL

Une autorité bafouée

Une autorité injuste

Le symbole d'une tradition négative

BANDA ET SON ONCLE MATERNEL

Un maître d'initiation

Un substitut de la mère

6 - Les personnages féminins

BANDA ET LES FEMMES

La maîtresse

La fiancée

L'épouse-sœur

BANDA ET SA MÈRE

Une femme dévouée et pieuse

Une femme lucide et méfiante

Un fils subjugué

Une mère castratrice

Double assimilation et double élimination

7 - La nature

LE FLEUVE

Imprévisible et cruel

Complice et propice

LA FORÊT

8 - L'écriture de *Ville cruelle*

LES FACTEURS DE LISIBILITÉ DU RÉCIT

L'onomastique

Le regard réciproque des personnages

Le monologue intérieur

La description

Le narrateur

LE STYLE D'ÉZA BOTO

L'ironie

Autres procédés stylistiques

Les interférences linguistiques

Conclusion

JUGEMENTS ET OPINIONS

SUJETS DE DISCUSSION

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

À propos de l'auteur

Notes

Copyright d'origine

Achevé de numériser

*A mes chers élèves du collège évangélique de
Libamba.*

Introduction

Nous donnons ici quelques brèves indications biographiques sur Alexandre Biyidi, alias Eza Boto, nous réservant de revenir dans le cours de notre étude sur tel ou tel aspect de sa vie qui, à notre sens, l'éclaire d'une lumière nouvelle¹.

Alexandre Biyidi naît le 30 juin 1932 à Akométan, village situé à seize kilomètres de Mbalmayo, dans le Sud-Cameroun. Il fréquente l'école primaire de la mission catholique de cette dernière localité, mais il en est renvoyé à cause de son indiscipline. Après un bref passage au petit séminaire d'Akono, puis au cours supérieur d'Ebolowa, il entre, en 1945, au collège classique et moderne mixte de Yaoundé - l'actuel lycée Leclerc. Bachelier en 1951, Alexandre Biyidi poursuit ses études supérieures à Aix-en-Provence, puis à la Sorbonne. Agrégé de Lettres, il enseigne en France.

Biyidi inaugure son œuvre romanesque avec *Ville cruelle*, récit publié sous le pseudonyme d'Eza Boto (« les gens d'autrui »). Paraissent par la suite plusieurs romans qu'il signe Mongo Beti (« le fils des Beti ») : ce sont *le Pauvre Christ de Bomba* (1956), *Mission terminée* (1957), *le Roi miraculé* (1958), *Remember Ruben* (1974), *Perpétue* (1974) et *la Ruine presque cocasse d'un polichinelle* (1979).

Ville cruelle occupe donc une place liminaire dans cette riche production littéraire. Aussi bien, ce récit a-t-il contribué à la réputation de son auteur dans la littérature négro-africaine d'avant les indépendances : c'est une œuvre de combat où l'observation se complète d'un témoignage à charge. Eminemment contestataire, *Ville cruelle* témoigne, accuse et rejette... Son message est de révolte, Eza Boto visant, nous semble-t-il, à faire prendre conscience du drame que vivent - dont meurent - les Africains subjugués, et à engager une lutte efficace pour leur libération et la revalorisation de leurs droits bafoués.

Toutefois, le souci d'efficacité ne nuit pas aux exigences de l'esthétique : *Ville cruelle* est une oeuvre littéraire dont la signification profonde se

précise à l'analyse du genre, de la structure et des divers procédés stylistiques que l'auteur a adoptés.

C.-G. MBOCK

Les références à *Ville cruelle* sont tirées de l'édition de Présence africaine, 1971.

La composition de *Ville cruelle*

RÉSUMÉ DU ROMAN

Chapitre I : Départ de Banda pour Tanga

Vendredi. - A Bamila, son village, Banda rompt avec sa maîtresse. Il évoque ses rapports avec sa mère, ses espoirs et ses inquiétudes. Ce chapitre comporte la plupart des éléments que le reste de l'œuvre développera : la mère et le mariage de Banda, l'école et la religion, les commerçants grecs et les villageois, l'appel de la ville.

Chapitre II : Les deux mondes de Tanga

La ville se répartit en deux univers, antithétiques par leur site, leur démographie, leurs modes de vie.

Chapitre III : Koumé et Odilia

Samedi. - Koumé, un jeune mécanicien, médite auprès de sa sœur Odilia sur la journée qui commence. Avec ses camarades ouvriers, il prépare un coup de force contre M.T..., leur patron, qui refuse arbitrairement de les payer. Odilia a fait un songe prémonitoire qui laisse planer une menace de mort sur Koumé.

Chapitre IV : La vente du cacao

Banda s'apprête à vendre sa récolte de deux cents kilos de cacao dont il escompte l'argent nécessaire pour se marier. Mais les contrôleurs l'en dépouillent sans pitié : il n'a pas su leur « mouiller la barbe ». Une bagarre s'ensuit, à la fin de laquelle Banda se retrouve au commissariat.

Chapitre V : Mystères et tragédies de Tanga

Banda rapporte son malheur à son vieil oncle maternel. Celui-ci l'instruit des mystères de la ville, une jungle où le plus fort l'emporte sur le plus faible. Banda part pour Moko, un quartier de Tanga-Nord. Il assiste à deux scènes tragiques : un accident de la circulation qui coûte la vie à un petit garçon, une émeute où des ouvriers - Koumé et ses camarades - infligent une sévère correction à leur patron.

Chapitre VI : Rencontre de Banda et Odilia

Surpris par la pluie, Banda entre dans une case qui tient lieu de buvette. Il y rencontre Odilia dont le frère Koumé est recherché : l'action qu'il a menée aurait coûté la vie à M.T... Banda se promet de porter assistance à Koumé le dur et à Odilia qui ne le laisse pas indifférent.

Chapitre VII : Fuite de Banda, Koumé et Odilia ; mort de Koumé

Banda rencontre Koumé et lui propose de se réfugier à Bamila. Il organise leur fuite dans la nuit, par la forêt, au-delà du fleuve. Mais Koumé se tue en traversant le fleuve dans l'obscurité. Le songe d'Odilia s'est réalisé.

Chapitre VIII : Arrivée de Banda et Odilia à Bamila

Banda et Odilia éplorée poursuivent leur route vers Bamila. A leur arrivée, une altercation oppose Banda à son oncle paternel, le vieux Tonga, heureux des ennuis de son neveu. La mère de Banda est désespérée : sans argent, Banda ne pourra jamais se marier.

Chapitre IX : Retour de Banda à Tanga

Banda confie Odilia à sa mère et repart dans l'intention de retrouver le corps de Koumé afin qu'il ait une sépulture. Il découvre une forte somme d'argent dans les poches du mort qu'il ramène et abandonne sur la berge

près du pont. Cet argent providentiel lui redonne espoir : peut-être pourra-t-il se marier ?

Chapitre X : A la messe

Dimanche. - A l'aube, Banda suit le mouvement de plusieurs groupes de personnes qui vont dans la même direction et il se retrouve dans l'église de la mission. Les fonctions et les gestes du prêtre et du suisse lui semblent ridicules. Après la messe, il apprend que les autorités viennent de découvrir le corps de Koumé. Banda reprend le chemin de Bamila.

Chapitre XI : Retour de Banda à Bamila

En route vers Bamila, Banda se replonge dans le charme de la forêt. Mais sa conscience lui reproche de garder l'argent trouvé dans les poches de Koumé et qui, cependant, lui permettrait d'épouser Odilia. Il apprend que Démétropoulos a perdu une valise précieuse et qu'il a promis une forte récompense à qui la lui rapporterait. Or, il vient de la trouver sur le bas-côté de la route.

Chapitre XII : L'entente entre la mère de Banda et Odilia

Odilia et la mère de Banda sympathisent. L'une fait des avances, l'autre des aveux. Le mariage d'Odilia et Banda est envisagé sans attendre la confirmation du jeune homme. L'absence prolongée de celui-ci préoccupe Odilia et ravive en son esprit le souvenir de l'accident de son frère défunt. Enfin, Banda arrive.

Chapitre XIII : La réalisation des vœux de Banda

Odilia a déjà pris en main le train de la maison. Banda montre à sa mère et à Odilia la valise de Démétropoulos et il s'apprête à recevoir la récompense promise. Celle-ci et la confirmation de son mariage lui font envisager un avenir optimiste.

Epilogue : Banda et Odilia à Zamko

Quelques jours plus tard. - La mère de Banda est morte. Banda, marié à Odilia, vit à Zamko, chez ses beaux-parents qui l'ont rapidement adopté en souvenir de leur fils Koumé. De temps à autre, il perçoit un appel : son vieux rêve de voyage vers Fort-Nègre. Mais rien ne semble l'inciter à partir rapidement.

VILLE CRUELLE : UN RÉCIT

Sur la nature de *Ville cruelle*, les avis sont partagés : est-ce une nouvelle² ? un roman³ ? un conte romancé⁴ ? Interrogeons le texte lui-même.

Pour Eza Boto, *Ville cruelle* est une « chronique » (pp. 16, 163 et 222) en même temps qu'un « récit » (p. 36).

La chronique se définit comme la relation de faits historiques suivant l'ordre de leur succession dans le temps ; elle se veut objective et précise ; c'est un reportage historique. Trouvons-nous dans *Ville cruelle* cet aspect chronologique ?

Selon l'auteur, l'action se déroule en « février 193... » (p. 27). Cette imprécision volontaire manifeste qu'il n'entend pas faire œuvre d'historien : il ne fait pas de l'histoire, mais se contente de raconter une histoire avec une velléité de datation dont le but réel est de créer l'illusion historique nécessaire à la vraisemblance de son récit. La chronique rapporte les faits dans leur succession. Eza Boto ne respecte pas cette linéarité. D'où les retours en arrière par lesquels il ramène le lecteur à l'enfance et à la jeunesse de Banda, à la maladie naissante de sa mère, à son séjour auprès de son oncle maternel. Ce même refus de la linéarité s'observe également dans de multiples anticipations. Par ces deux procédés, Eza Boto brise la suite logique propre à la chronique. Il manifeste donc sa volonté d'échapper à la chronologie, au temps. L'illusion historique est une exigence de la narration, mais si les faits relatés se rapportent, sans nul doute, à l'histoire coloniale, leur relation échappe au temps et le suspend.

Tout se déroule du vendredi au dimanche :

- vendredi : chapitre I ;
- samedi dans la journée : chapitres III à VI ;
- samedi dans la nuit : chapitres VII à IX ;

- dimanche : chapitres X à XIII ;
- quelques jours plus tard : épilogue.

La concentration en trois jours d'une action aussi dense manifeste une volonté de maîtriser le temps, de le figer pour en mieux disposer. Alors que le chroniqueur authentique se soumet au temps, Eza Boto le soumet ; c'est lui qui, à volonté, le pousse ou le retient.

Ville cruelle ne saurait donc être une chronique. Cette œuvre qui raconte une histoire vaguement datée tient davantage du récit : le temps y est symbolique et non proprement historique⁵. En effet, le temps strictement historique n'entre pas dans les préoccupations de l'auteur. Nous pourrions dire qu'il n'existe pas, à tel point que le personnage central, Banda, l'oublie volontiers et ne rêve que de s'en détacher : personnage hors du temps, il avait oublié que c'était dimanche ce matin-là (pp. 149-150).

LA STRUCTURE DE *VILLE CRUELLE*

Par structure, nous entendons la composition de l'œuvre, la manière dont les divers épisodes et péripéties sont agencés.

La concentration des noyaux

Un récit comporte plusieurs unités narratives soutenues par les noyaux, c'est-à-dire les moments et circonstances susceptibles d'en changer l'orientation.

Dans *Ville cruelle*, l'action est remarquablement soutenue, à telle enseigne qu'il faut une résistance exceptionnelle à Banda pour ne pas s'effondrer de lassitude au bout de ces trois jours de tourbillon. (Cf. le tableau de la page 11.)

Cette tension situe le récit à la frontière du réel et de l'imaginaire, du quotidien et de l'épique. L'on n'est pas bien loin du merveilleux ou du fantastique que diffusent le conte et l'épopée.

Une structure initiatique et compensatoire

Ville cruelle est une œuvre qui « finit bien », allant d'un vide initial désolant à une plénitude finale réconfortante. Eza Boto l'a bâtie à l'image

d'un tunnel initiatique où le héros subit diverses épreuves avant de ressortir à la lumière.

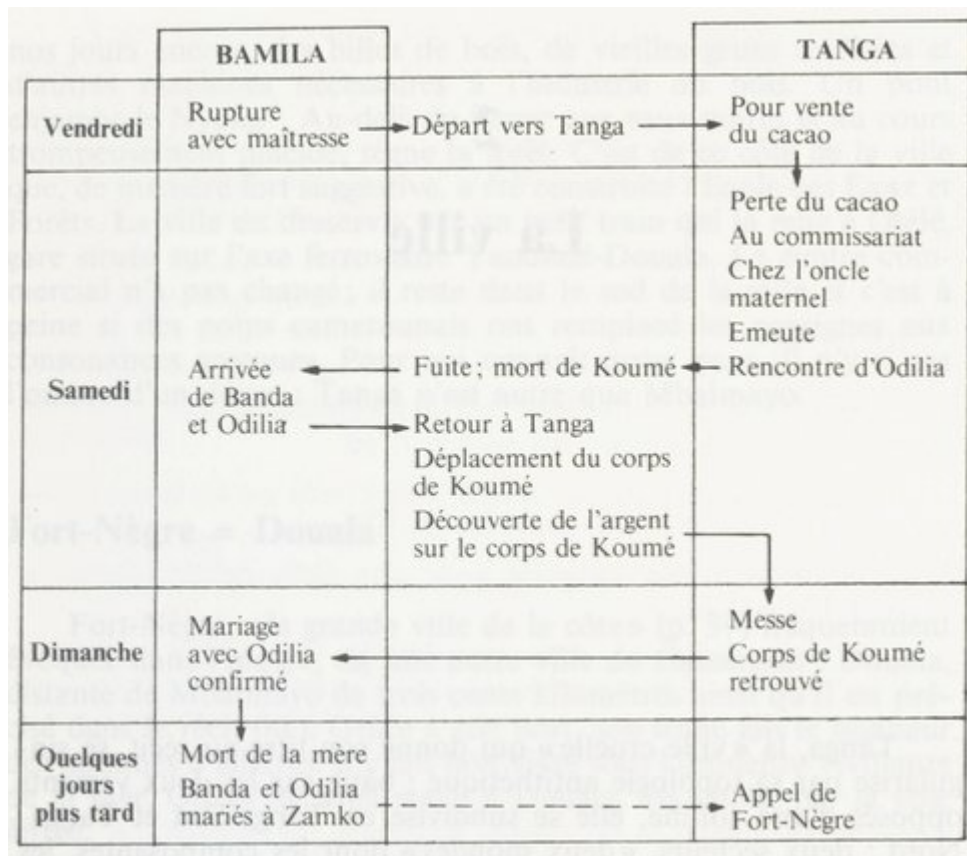
Dans les treize chapitres que comporte le récit, le premier mérite une mention particulière : il fait figure de prologue, il fait pendant à l'épilogue, il nous paraît capital. En effet, une lecture attentive y découvre, à quelques éléments près, comme le résumé de l'œuvre. Peu y manque de ce que la suite de *Ville cruelle* développe : les rapports de Banda avec sa mère, ses ambitions, ses rêves et ses angoisses. C'est le chapitre par lequel Eza Boto crée un appel, un vide que le reste du récit devra combler. Il trouve sa réponse dans l'épilogue où Banda songe encore à quitter Bamila, mais, cette fois, marié et riche.

Il n'est donc pas indifférent que *Ville cruelle* s'ouvre et se ferme sur un départ. Au début comme à la fin, Banda quitte Bamila. Mais si, au chapitre premier, il part pauvre, seul et inquiet, l'épilogue le montre comblé. Entre ces deux moments, se creuse le tunnel initiatique - celui, peut-être, du *sô*, le plus puissant rite initiatique des Beti, « une école de virilité tendant à former des hommes (...) rompus à l'endurance, méprisant la fatigue et les coups⁶. Il n'est pas évident qu'Eza Boto se soit référé aux rites de sa communauté d'origine, mais l'évolution de Banda frappe le lecteur informé : le héros subit la plupart des épreuves du *sô*.

Le tableau qui suit visualise l'itinéraire de Banda. Comme un pendule, ce dernier oscille entre Bamila et Tanga sans pouvoir se fixer où que ce soit. Ces va-et-vient montrent que Bamila est lié à Tanga et, plus généralement, que la ville est indissociable du village : les deux collectivités sont interdépendantes.

L'instabilité de Banda entre Bamila et Tanga n'est peut-être que la manifestation de sa psychologie : sa perplexité, ses hésitations l'empêchent de décider définitivement de son lieu de résidence. Il ne peut choisir entre la « cruelle » Tanga et la « farouche » Bamila auxquelles se substituent à la fin du récit - mais pour les mêmes indécisions - le village de Zamko et la ville de Fort-Nègre. On note ce phénomène de substitution à d'autres plans du récit : pour Banda, Odilia remplace la « petite sœur » fictive, la « gosse » et, mieux encore, la mère ; il perd son cacao, mais, par deux fois, découvre de l'argent en compensation ; il perd sa mère, mais rencontre une épouse ; Odilia perd un frère, mais trouve un mari. Le départ de Bamila pour Zamko et le rejet de Tanga en faveur de Fort-Nègre participent de ce même processus. Dans *Ville cruelle*, il y a presque toujours une solution de

rechange et de compensation. La substitution, régulatrice de la vie des personnages et de leurs rapports entre eux, apparaît comme le nœud structurel de l'œuvre.



L'ITINÉRAIRE DE BANDA DANS *VILLE CRUELLE*

Dans l'épilogue, on a l'impression que le cercle va se refermer à Bamila, où avait débuté le récit. Mais non ! Banda entend explorer des horizons nouveaux ; il rouvre le cercle dans l'élan optimiste qui anime la fin de l'œuvre. En effet, s'il part, c'est moins « contre » Bamila que « pour » son propre bonheur. Il refuse que se referme sur lui le ghetto d'un cercle cruel et vicié ; et son attitude confirme la structure ouverte de l'œuvre. Comme un point d'un cerceau, Banda ne sera revenu à son lieu initial que pour repartir plus loin, dans une quête insatiable. Par ce jeu de fermeture et d'ouverture, Eza Boto semble clore le cercle du pessimisme pour frayer la voie à l'optimisme. Toutefois, les interminables tergiversations de Banda sur son

départ pour Fort-Nègre inclinent à penser que le jeune homme n'entrevoit peut-être pas dans cette nouvelle ville la réalisation facile de tous ses rêves.

2

La ville

Tanga, la « ville cruelle » qui donne son titre au récit, se singularise par sa topologie antithétique : bâtie sur les deux versants opposés d'une colline, elle se subdivise en Tanga-Sud et Tanga-Nord : deux secteurs, « deux mondes » dont les composantes, les activités et les rapports éclairent l'idéologie coloniale et les relations entre Blancs et Noirs à une époque datée de l'histoire du Cameroun.

DEUX VILLES DU CAMEROUN

Tanga = Mbalmayo

Ville cruelle situe le lecteur au Cameroun, dans l'actuelle province du Centre-Sud. En effet, Tanga n'est pas sans rappeler Mbalmayo, ville située à quarante-cinq kilomètres de Yaoundé, notre capitale. Peu de détails ont été oubliés pour que le rapprochement ne soit pas suggéré : Mbalmayo est construite sur les deux versants d'une colline au sommet de laquelle se sont installés les services administratifs. Mbalmayo-Nord est du côté de Yaoundé et Mbalmayo-Sud du côté du fleuve Nyong qu'on traverse en direction de Sangmélima et Ebolowa. A proximité du fleuve, on aperçoit, de nos jours encore, des billes de bois, de vieilles grues rouillées et d'autres machines nécessaires à l'industrie du bois. Un pont enjambe le Nyong⁷. Au-delà du fleuve aux eaux noires et au cours trompeusement placide, règne la forêt. C'est de ce côté de la ville que, de manière fort suggestive, a été construite l'Ecole des Eaux et Forêts. La ville est desservie par un petit train qui la relie à Otélé, gare située sur l'axe ferroviaire Yaoundé-Douala. Le centre commercial n'a pas changé ; il reste dans le sud de la ville et c'est à peine si des noms camerounais ont remplacé les enseignes aux

consonances grecques. Pour qui connaît notre pays, il n'y a pas l'ombre d'un doute : Tanga n'est autre que Mbalmayo.

Fort-Nègre = Douala

Fort-Nègre, « la grande ville de la côte » (p. 39) fréquemment évoquée dans l'œuvre, est une autre ville du Cameroun : Douala, distante de Mbalmayo de trois cents kilomètres ainsi qu'il est précisé dans le récit (id.). Grâce à son port, son trafic fait le bonheur des hommes d'affaires. Il y fait bon vivre sous l'influence vivifiante de la mer. On va de Mbalmayo à Douala, via Otélé, par la voie ferrée.

C'est dire que la ville dont rêve Banda est réelle. Voici comment il l'imagine lorsqu'il regarde avec envie les voyageurs du petit train :

« Fort-Nègre, la grande ville de la côte ! Il devait être plein d'immeubles. A quoi pouvaient bien ressembler les quartiers noirs de là-bas ? (...) Et peut-être qu'on vivait largement à Fort-Nègre, avec tout l'argent qu'il y avait là-bas ? (...) On disait même que le cacao n'y avait aucune importance. On gagnait beaucoup d'argent à faire autre chose que casser des cabosses, tripoter des fèves. Et on ne payait pas une grande somme pour avoir une femme, sa femme » (p. 39).

Douala est tout cela : ville d'affaires, centre agricole, cité attractive et libérale... Banda est sûr d'y oublier rapidement les misères de Tanga :

« J'irai à Fort-Nègre. Je monterai dans le train, je voyagerai toute la journée, le train me déposera à Fort-Nègre » (p. 132).

Mais revenons à Tanga, la ville aux deux visages, car Tanga « ne manque pas de cachet » (p. 17).

TANGA-SUD

C'est le « Tanga des autres » (p. 17) où nul autochtone ne se trouve en sécurité. C'est le « royaume de la bille de bois » (p. 18) où règne une civilisation monstrueuse, dépersonnalisante et meurtrière.

L'isolement

Tanga-Sud est caractérisé par son isolement, son insularité - fermeture sur soi et rejet des autres. Il est

étroit et abrupt, séparé de la forêt toute proche par un fleuve qui roulait des eaux noires et profondes (p. 17).

Cette barrière d'eau rappelle celle des forts inexpugnables du moyen âge européen.

Le pont, même s'il n'est pas mobile, concourt à ce lointain rapprochement : il n'entretient qu'une illusion de communication. Car il ne constitue pas un véritable trait d'union, mais un obstacle à la relation des deux mondes voisins, la ville et la forêt : c'est là que les gardes dressent leurs barrages pour empêcher la fuite de Koumé. Ce pont, en lui-même, forme un monde clos, avec son existence propre et des attractions spécifiques : un « cirque permanent » (p. 17) dont le spectacle coupe et de la forêt et de la ville. Le manque de communication entre la ville et la forêt, l'insularité n'est donc pas principalement due au fleuve, mais - paradoxalement - au pont.

Une civilisation monstrueuse

Les grues - ces « monstres préhistoriques » - effrayent par leur gigantisme, leur hideur, leurs vastes mouvements, leur force et leur voracité ; à côté,

l'éléphant même aurait fait figure de parure (p. 18).

Quel univers traumatisant pour le non-initié, pour le paysan qui s'y voit plongé pour la première fois ! Le vocabulaire choisi par l'auteur décrit non pas simplement une machine, mais une bête vivante, d'autant plus monstrueuse qu'elle semble puissante et invincible :

Alors s'ébranlait une des deux grues qui stationnaient sur le quai. Chuintant et branlant, roulant sur deux rails, elle avançait dangereusement sur l'eau ; ensuite elle se redressait tenant

trionphalement une longue bille accrochée à ses deux dents. Elle se retournait et s'en allait. C'était un vrai monstre (p. 18).

Autre monstre que le petit train dont l'étirement rappelle les reptiles de la préhistoire. Il « crachote » pour progresser, faisant écho au « chuintement » des grues. Il est attirant, certes, mais prenons garde :

ses voitures étroites et coquettes comme des jouets d'enfant grec *aval*aient des gens, des voyageurs (p. 39).

Cette faune évolue dans une flore grotesque : les hautes « cheminées dégingandées » constituent une espèce de forêt qui ne s'émeut que pour vomir, « dégorger » sa fumée « par jets intermittents », perturbant ainsi l'unité du décor et la salubrité de l'atmosphère. L'absence de toute esthétique s'aggrave de la pollution ainsi provoquée.

Une civilisation dépersonnalisante

Dans cet univers, violence fait loi : les billes charriées par les eaux du fleuve sont livrées au

cliquetis rageur des haches qui les équarrissaient, les arrondissaient, les réduisaient aux proportions de l'usine et de la civilisation (p. 18).

Par la violence de ses méthodes, cette « civilisation » fait subir une profonde mutation aux arbres, elle les « réduit », les rend méconnaissables. Ainsi « dégrossies (...) blanchies, numérotées », les billes de bois changent de personnalité et, partant, s'avèrent propres à l'exportation, à l'expatriation, à la déportation.

Notre insistance sur cet univers « civilisé » tend à faire sentir l'analogie entre le sort des billes de bois venues de la forêt et le sort des villageois originaires de la même forêt : à l'image du bois, les hommes sont charriés vers la ville par un courant qu'ils ne contrôlent pas et qui les conduit droit dans un univers où des monstres les écrasent, les emprisonnent et les dénaturent. La cruauté est de règle et s'exerce aux dépens des villageois tirés de leurs villages, comme elle s'en prend aux essences arrachées à leur forêt.

Ce « royaume de la bille de bois » est donc assez représentatif de la ville pour que le bois symbolise les Noirs et que les Blancs de tous bords remplacent les grues, les haches et le train, tous instruments d'écrasement, d'exploitation, de dépersonnalisation, de déportation. Cette analogie est soutenue par la hideur d'un Pallogakis « gommeux, olivâtre (...), sec, le nez crochu » (p. 19). Ce Levantin - surtout par la forme de son nez - s'accorde à la grue dont les dents « accrochent » (p. 18) les billes de bois, tout comme une autre machine d'exploitation, la balance romaine dont le même Pallogakis se sert pour escroquer les paysans.

Une civilisation meurtrière

Dans les rues du Tanga commercial et administratif, circule une autre espèce de faune : les camions. Moins gigantesques que les grues mais aussi meurtriers, ils se distinguent par leur allure squelettique et famélique : « longs et osseux, (...) gigantesques et massifs », ils n'ont des bêtes préhistoriques que la carcasse, mais en rappellent d'autant mieux le caractère monstrueux et destructeur :

Il ne se passait pas de jour qu'un homme ne fût écrasé par une automobile (p. 19).

Effectivement, Banda ne tarde pas à être témoin d'un accident où un garçonnet est broyé (p. 63).

C'est donc à dessein que, par un effet de contraste, le monstrueux et sanguinaire Tanga-Sud est coiffé de blanc : loin de signifier la pureté et l'innocence de la ville, les bâtiments administratifs « trop blancs » (p. 20) et dont la vue laisse, « on ne sait pourquoi, un irréductible sentiment de désolation » (p. 20), rappellent l'image des tombeaux blanchis : par leur splendeur trompeuse, ils distraient le regard de la sombre réalité citadine qu'ils surplombent. Cette blancheur jure avec l'écarlate du sang qui coule dans Tanga-Sud et Tanga-Nord. Car les deux quartiers, s'ils s'opposent en bien des points, se rejoignent dans le « mépris de la vie humaine » (p. 21) :

On y tuait, on s'y tuait pour tout, pour un rien et même pour une femme (p. 21).

TANGA-NORD

Les deux versants de la colline sont opposés naturellement sur le plan topologique et arbitrairement sur le plan de l'infrastructure et des activités : ils se tournent le dos (p. 20). « Authentique enfant de l'Afrique » (p. 25), Tanga-Nord est abandonné à son sort. D'où sa croissance anarchique.

Une série de bas-fonds

Alors que Tanga-Sud a presque tout d'une grande ville : magasins et boutiques, routes à trottoirs, bâtiments à étages (banale aujourd'hui, une maison à étages, en 193..., rompaient violemment le cadre rustique de nos villages et forêts, suscitant à la fois l'admiration et l'angoisse des autochtones, car elle symbolisait l'invasion de la civilisation étrangère), Tanga-Nord contraste par son manque d'infrastructure. C'est

le Tanga des cases (...). Une série de bas-fonds, en réalité ! Les mêmes cases que l'on pouvait voir dans la forêt tout au long des routes, mais ici plus basses, plus chiches, plus ratatinées (p. 20).

Loisir et violence

Alors que Tanga-Sud, zone d'exploitation du bois, de l'achat du cacao, siège de la bureaucratie coloniale et d'autres emplois rémunérés, s'impose comme le « Tanga de l'argent et du travail lucratif » (p. 21), Tanga-Nord n'est, le jour, que le « Tanga sans spécialité » (p. 20), le simple réservoir d'une main-d'œuvre sans qualification et bon marché. Il vit véritablement la nuit. La boisson - « Une case sur cinq tenait lieu de débit de boissons » (p. 23) - et la danse sont les ressorts d'une fête où Tanga-Nord abreuve ses enfants

d'une chose qu'ils perdraient peut-être bientôt pour toujours : la joie, la vraie joie, la joie sans maquillage, la joie nue, la joie originelle (P. 22).

Mais, pas plus que sa voisine, Tanga-Nord ne peut se soustraire à la violence. « L'amour pour la bagarre et le sang, (...) l'alcoolisme et tout ce

qui excite le mépris de la vie humaine » (p. 21), « la carence nocturne de la police » (p. 24) dans ces rues sans réverbères, ont fait de Tanga

la ville de chez nous qui détenait le record des meurtres et des suicides ! (p. 21).

DEUX MONDES CONDAMNÉS À COHABITER

Les deux Tanga entretiennent des rapports de méconnaissance et d'opposition, dans une relation cependant nécessaire.

Méconnaissance

Tanga-Sud ignore Tanga-Nord :

L'Administration l'ignorait, de même qu'elle ignorait tout ce qui concernait cette demi-humanité, ses joies, ses souffrances, ses aspirations qui, certes, l'eussent déroutée, mais qu'elle n'avait jamais cherché à deviner et encore moins à comprendre, à s'expliquer (p. 25).

Ignorance des droits et des besoins, comme ceux d'un éclairage et d'une police nocturnes... Mais non des devoirs que sont la soumission et le paiement des impôts :

Quand elle (l'Administration) voulait bien s'occuper de ces gens-là, deux catégories se trouvaient l'intéresser particulièrement. Ceux qui, ayant réussi à se faufiler à travers d'innombrables barrières, avaient accompli une manière d'ascension sociale et dont le Fisc s'avisait soudain qu'ils pourraient aussi bien lui payer un modique tribut, tant qu'à faire... (p. 25).

Contraste et opposition

Les deux Tanga témoignent d'un déséquilibre dû à la toute-puissance de l'administration, qui se contente de soumettre et d'exploiter les Noirs. Toutefois, entre les deux Tanga - et contrairement à ce qu'en dit Eza Boto :

« Deux Tanga... deux mondes... deux destins ! (p. 20) -

il n'y a pas à proprement parler, deux destins. Ils ont un destin, non pas communautaire, mais commun. Certes, nulle cohabitation pacifique n'est possible. Mais aucune des deux sections de la ville ne peut se passer de l'autre ; l'administration coloniale a beau tourner le dos aux indigènes, elle ne peut se passer d'eux ; le colonisateur, pour exister comme tel, a besoin du colonisé.

Tanga-Sud et Tanga-Nord sont ainsi condamnés à vivre ensemble. Et le premier vit précisément de la substance humaine dont il vide le second.

TANGA ET LES VILLAGES DE LA FORÊT

Traitant de la structure de *Ville cruelle*, nous avons signalé l'interdépendance de la ville et des villageois : la ville attire les villageois de la forêt et elle les dégrade, moralement et physiquement - ce qui ne veut pas dire que les mœurs soient pures et les hommes irréprochables dans les villages.

Bamila est célèbre pour sa férocité. L'on y a plusieurs fois commis des meurtres sur des gardes régionaux et territoriaux (pp. 96-97). Quand il s'y trouve, Banda n'échappe pas aux bagarres (p. 49). La « terreur de Bamila » a grandi dans un milieu où le plus fort impose sa loi. Bien plus, ce village héberge des prostituées : c'est bien chez une fille de petite vertu que nous rencontrons Banda pour la première fois. Il ne s'agit donc pas pour l'auteur d'idéaliser le village par opposition à la ville. A ses yeux, aucun village n'est un paradis : chefs veules, vieillards mesquins, jeunesse paillarde qui s'oublie dans les filles et dans l'alcool (p. 177). Bamila, par-dessus tout, a la réputation d'un village d'égoïstes et de jaloux, qui dément la légendaire hospitalité africaine :

« Ce n'est pas à Bamila qu'ils t'en offriront du vin, crois-moi (...). Ne compte pas sur eux pour cela, tu leur en demanderais trop (...). Ils manquent du sens de l'hospitalité là-bas. Il semble qu'ils sont trop jaloux pour leurs femmes » (p. 177).

Ce n'est donc pas le climat du village qu'Eza Boto oppose à la cruauté de la ville, mais la paix de la forêt. Ce n'est point dans un village, quel qu'il soit, que Banda se sent le plus heureux, mais en pleine nature et seul :

Entre la ville et Bamila, Banda s'arrêta. Il n'y avait aucune case en vue : à gauche, à droite ce n'était que la brousse ou la forêt (...). Il lui semblait qu'il se retrouvait en pays ami... On se sent bien dans la forêt, songea naïvement le jeune homme (p. 167).

Ainsi, Eza Boto rejette manifestement l'idyllisme et la trop commode nostalgie d'une certaine école. L'Afrique qu'il décrit est celle des joies et des douleurs, de la tendresse et de la violence, de l'amour et de la haine. Le village africain n'est pas idéalisé dans *Ville cruelle* : il présente les brutales réalités propres à toute collectivité humaine. Aux yeux de l'auteur, il n'y a de refuge ni en ville, ni au village, mais dans la forêt, entre les deux mondes habités. La forêt constitue le seul lieu de recueillement et, dirions-nous, de ressourcement, d'où l'homme africain tire le réconfort qui lui permet de se risquer vers les hommes, en ville, comme au village.

Mais si puissant est l'attrait de la ville que tous les villageois qui s'y aventurent y perdent de leur personnalité. Le tableau qui suit rend compte des mutations malheureuses subies par les indigènes happés par le tourbillon citadin.

<i>Habitants de la forêt</i>	<i>Habitants de la ville</i>
1. Authentiques, veules, vains, trop gais et trop sensibles (p. 21).	1. Déracinés, pureté originelle perdue (pp. 22-23).
2. Sens de l'honnêteté. Ils vivent du produit de leur labeur - la culture du cacao (p. 59).	2. Mercantilisme et esprit de calcul (p. 21).
3. Naïveté. Vont à la messe pour leur foi (p. 151).	3. Hypocrisie. Vont à la messe pour exhiber leurs toilettes (p. 163).
4. Port naturel, sans-gêne, joie	4. Port sophistiqué des citadines

des villageoises (p. 59).	aux mœurs douteuses (pp. 58, 59).
5. Sensibilité (p. 163), cordialité (p. 70).	5. Fausse cordialité (p. 70).
6. Respect de la vie humaine (pp. 24, 62, 63).	6. Mépris de la vie humaine (p. 21).

C'est donc une métamorphose brutale que le contact avec la ville impose aux indigènes. Par ce viol de leur personnalité, elle révèle un aspect de sa cruauté.

TANGA, « VILLE CRUELLE »

La cruauté, inclination à faire souffrir, est le propre des êtres animés. Or, une ville n'a pas d'âme, et ne saurait en elle-même vouloir faire souffrir. Le titre *Ville cruelle*, repris dans le texte (p. 167), est donc métaphorique et poétique. L'auteur personnifie Tanga, à ses yeux représentative d'une civilisation et fille d'une idéologie.

La civilisation qu'elle reflète est fondée sur le gain et le profit. Elle a pour instrument la machine, au sens propre et figuré : il s'agit avant tout des grues et camions ; il s'agit encore de la machine coloniale comme machination, de la mise en place d'une idéologie répressive fondée sur la méconnaissance et l'exploitation des Noirs par les Blancs et sous-tendant leurs rapports originellement faussés. En effet, les colons cultivent chez les Noirs l'idée de la supériorité et de la toute-puissance des Blancs, et la maintiennent dans les esprits par toutes formes d'abus. Cette mise en condition traumatise les indigènes et les force à une admiration injustifiée, à l'effacement et à la résignation.

La ville constitue ainsi un miroir aux alouettes. L'attrait qu'elle exerce sur les villageois leur est fatal : dépersonnalisés, dénaturés, ils deviennent étrangers et à leur village qu'ils ont quitté et à la ville où ils ne peuvent dignement s'intégrer.

Certes,

il y en a à qui elle va bien, la ville, pas de doute (p. 178).

Ce sont les durs, les vrais durs comme Koumé :

« Des mous comme toi elle les rejette, comprends-tu ? Et ce n'est pas seulement Tanga, c'est toutes les villes qui sont ainsi. A la ville, pour réussir, il faut être un dur et pas une petite fille » (p. 181).

Tanga illustre donc le drame que connaît toute agglomération de cette envergure. Les philosophes de la nature - Rousseau, d'Holbach, etc. - nous ont familiarisés avec cette théorie qui veut que les hommes perdent leur transparence et leur innocence dès qu'ils quittent la nature (ici, la forêt, le village, la vie primitive et traditionnelle) pour la culture et la société civilisée (ici, la ville). Une telle transplantation ne se fait pas sans arrachement ni déchirement, et l'homme obligé de défendre son espace vital devient facilement « un loup pour l'homme ». La cruauté de la ville ne peut donc être que la cruauté des hommes. Eza Boto le laisse entendre :

La ville était cruelle et dure avec ses gradés blancs, ses gardes régionaux, ses gardes territoriaux et leurs baïonnettes au canon, ses sens uniques et ses « entrées interdites aux indigènes ». Mais cette fois, il avait lui-même été victime de la ville : il réalisait ce qu'elle avait d'inhumain (p. 167).

Déjà, lors de la perte de son cacao, Banda avait cru

avoir touché du doigt le fond de la cruauté humaine, ne se doutant pas qu'elle fût insondable (p. 48).

La cruauté de Tanga n'est pas proprement citadine, mais tragiquement humaine, les hommes étant les gestionnaires de l'administration coloniale.

La puissance coloniale

Le terme « administration » recouvre les structures de gestion mises en place par les colons : la police, la justice, les contributions directes, le circuit de commercialisation des cultures d'exportation, le patronat, l'école coloniale, l'Eglise.

L'administration constitue ainsi un réseau inextricable où le colonisé se trouve prisonnier. Il est difficile de l'identifier ; on la subit comme une machine écrasante et désespérément anonyme. Cet anonymat tient de la complexité des rapports entre ses diverses composantes, rapports qui se définissent par un entrelacs d'intérêts et d'influences d'où le colonisé est exclu.

L'ÉCOLE COLONIALE

La présentation de l'école coloniale dans *Ville cruelle* est sommaire, mais éclairante. Eza Boto sait relever le détail suggestif susceptible d'en faire deviner plus amplement les travers.

Apparemment, il y a possibilité de choix entre l'école laïque et celle des missionnaires. Mais ces deux types d'institutions divisent les parents de Banda : la mère « avait sérieusement songé à inscrire son fils à l'école des missionnaires » (p. 155), alors que les « intentions de son mari » étaient en faveur de l'école laïque. Toutefois, les vœux et la mentalité religieuse des parents importent moins que les résultats effectifs obtenus dans les deux écoles.

A celle des missionnaires, les enfants n'apprennent « pas bien grand-chose en dehors du catéchisme et des refrains latins » (p. 155), chose scandaleuse au regard des « droits d'écologie considérables » que les parents paient chaque année. L'école missionnaire apparaît comme un milieu de dressage et d'endoctrinement religieux propre à appauvrir les parents sans

que ceux-ci, en retour, trouvent satisfaction dans les performances intellectuelles de leurs enfants.

L'école laïque ne semble pas plus profitable, ni à l'élève, ni aux parents :

« Je trimais depuis huit ans dans leur école à planter, arracher des pommes de terre, et jamais à faire ce qu'on fait habituellement dans une école » (p. 12).

La désolidarisation de Banda – « leur école » – ne laisse point douter de son rejet d'une institution avilissante. L'école laïque est gratuite ; mais les élèves qui s'y inscrivent ont pour désavantage de constituer une main-d'œuvre tout aussi gratuite. Il s'agit donc d'une institution d'exploitation et non de réelle formation intellectuelle.

Cette école coloniale présente d'autres anomalies.

L'on pourrait dire, à la décharge des maîtres, qu'ils forment les enfants au travail manuel. Mais le paradoxe veut qu'à la fin de ses études, l'élève se voie délivrer, non pas des outils d'agriculture, mais un diplôme. Le vice consiste donc à désorienter les jeunes, à les occuper à des corvées dont il n'est pas tenu compte dans le système d'évaluation. Résultat : l'échec et le déséquilibre de l'élève lorsqu'il se présente dans la vie active :

« Ils me boutèrent à la porte, sans aucun diplôme, naturellement » (p. 12).

Banda n'aura presque rien gagné de son passage à l'école coloniale ; il ne peut ni comprendre ce que dit le commissaire :

« Il parlait beaucoup trop vite » (p. 58),

ni se passer de l'interprète pour se faire lui-même comprendre :

« J'ai donc raconté mon histoire à l'interprète qui a traduit » (p. 58).

Triste résultat de huit ans d'études.

Pis encore, les longues années de scolarité n'auront été qu'un apprentissage de la dissimulation craintive. La scène de la vente du cacao

montre Banda parlant au contrôleur sous la peur,

comme autrefois à l'école lorsqu'il était menacé de correction. Le souvenir de ces années de constante dissimulation et de peur lui fit mal au cœur (p. 45).

L'école coloniale au lieu de favoriser l'épanouissement de sa personnalité, l'a plutôt étouffée. Il s'agit d'un dressage visant moins à encourager qu'à brimer.

Cette école est une école de déracinement. Banda se félicite du seul avantage qu'il en ait tiré :

« Oh ! ça m'aura servi tout de même d'avoir été à l'école : j'y aurai appris au moins à ne pas me laisser tromper par les vieillards » (p. 130).

Hélas, ce qu'il prend pour un avantage est en réalité un inconvénient, dans la mesure où l'école coloniale s'érige en facteur de discorde et de rupture entre les jeunes et les vieux, les élèves et leur milieu. L'affirmation dépitée de Banda prouve qu'il n'a même pas appris à réfléchir, car il se prévaut d'une formation à la dispute qu'il n'a point reçue, cristallisant son déséquilibre intellectuel et, par voie de conséquence, son inadaptation sociale.

L'école coloniale, qu'elle soit laïque ou missionnaire, apparaît donc dans *Ville cruelle* comme une institution intrusive et nuisible, propre à diviser et à appauvrir les parents, à déséquilibrer les élèves, à en faire des inadaptés sociaux en les opposant à leur milieu d'origine. Cette institution ne sert pas les intérêts des autochtones. Au contraire, elle crée toutes les conditions propices à leur asservissement. C'est un véritable laboratoire de dépersonnalisation et de déracinement.

LA POLICE

Thomas Melone a montré le climat général d'insécurité dans lequel vivent les personnages d'Alexandre Biyidi⁸. Leur créateur lui-même n'a pas été à l'abri des tracasseries policières ; d'où, entre autres, son adoption

de pseudonymes. Ce climat d'insécurité explique la méfiance permanente des personnages.

Banda se méfie de tout, même lorsqu'il est seul dans la forêt au bord du fleuve :

Il regarda de tous côtés soupçonneusement. Peut-être quelqu'un était-il tapi quelque part ? On ne sait jamais... De nouveau, il promena tout autour de lui un regard circulaire, agressif et soupçonneux. Mais non, il n'y avait personne. Pourquoi avoir peur ? Jamais auparavant, il n'avait cru qu'il pourrait avoir peur aussi inutilement (pp. 145, 147).

S'il fait disparaître la pirogue et ses hardes (p. 146) c'est afin de ne laisser aucune trace de son activité nocturne. Koumé montre la même attitude de méfiance. C'est que l'univers de *Ville cruelle* est foncièrement policier.

La plupart des personnages vivent dans l'inquiétude et l'angoisse. Ils sont traqués par un véritable système de répression. L'administration coloniale a une police entraînée, qui ne recule devant aucun moyen pour arriver aux fins qui lui sont assignées. Ainsi, face à la foule surexcitée par le cadavre de Koumé,

les gardes territoriaux (...) grands, forts, imperturbables (...) mirent baïonnette au canon et avancèrent résolument, sans dire un mot (...). Ils paraissaient insensibles aux pierres qu'on leur lançait. Ils avançaient en se frayant la voie à la pointe de leur baïonnette (...). Il devint clair que les gardes territoriaux, dans leur marche irrésistible, ne se laisseraient arrêter par aucune considération (pp. 165, 166).

Le recrutement de ces sbires est étudié en vue d'une répression sans faille. Ils viennent du nord du pays (p. 165)⁹. Les chefs de la police comptent sur leur force brutale, leur stupidité et leur docilité, mais davantage sur le fait qu'ils sont étrangers à Tanga : cela garantit leur insensibilité, donc leur zèle au cours des manœuvres répressives. En effet, le risque est gros pour ceux qui contreviennent à la loi :

La police (...) leur tombait aussitôt dessus et l'on n'en parlait plus, à moins que l'on en parlât encore des dizaines d'années après (p. 22).

Seuls, les gardes régionaux entretiennent quelques vagues rapports de connivence avec les natifs du sud : ils en sont originaires eux aussi et peuvent, par solidarité, parler aux autochtones la langue locale, comme c'est le cas pendant l'émeute des mécaniciens (p. 65). Mais la machine répressive est si parfaitement organisée par l'administration que la délation fait loi. Devant tant d'indicateurs, il est dangereux de se singulariser, de « se faire remarquer » : Banda voudrait bien ne pas courir vers la dépouille mortelle de Koumé, mais il se ravise :

« Ce n'est pas prudent ça. Il faut que j'y aille ; il faut que je coure avec eux ; il faut que je fasse comme tout le monde... On ne savait jamais qui était policier dans ce pays et surtout qui ne l'était pas » (p. 164).

Les forces policières ainsi déployées ne sont forces de l'ordre que pour protéger les intérêts égoïstes et couvrir les abus des colons et des autres privilégiés du système. Elle n'est point au service des faibles, mais joue contre eux de la matraque, de la baïonnette et du fusil : Koumé serait abattu sur place s'il tombait entre les mains de cette police dont le chef n'aurait fait que boire du whisky avec M.T...au lieu de « lui parler » (p. 101) comme il l'a promis aux ouvriers. Dans cette administration, le droit est à la force, aux dépens des ouvriers systématiquement frustrés par le patronat.

LE PATRONAT

M.T... symbolise le patronat colonial. Non seulement il expose les ouvriers à la pauvreté, mais il les réduit à la misère :

« Voilà des siècles que nous n'avons plus d'argent (...). Je suis resté des semaines sans rien mâcher, en buvant juste de l'eau » (p. 29).

Volontairement amplifiée à des fins de réquisitoire, cette plainte de Koumé n'en traduit pas moins le drame des ouvriers dont le salaire dépend des caprices du patron. Celui-ci fixe arbitrairement la date de la paie et la reporte tout aussi arbitrairement sans qu'aucun dialogue soit possible :

« Il était le patron et nous les ouvriers, c'est ce qu'il a dit. Il commande et nous on obéit, un point c'est tout » (p. 101).

Le patronat compte sur la complicité de la police et de la justice dont il tient son impunité :

« Ils sont aussi unis que l'ongle et le doigt. Il paraît même qu'ils échangent les femmes entre eux : ça ne m'étonnerait pas » (p. 101).

La conséquence de pareille collusion est la révolte des ouvriers, qu'anime la ferme volonté de se faire justice. Cette insurrection est pleine d'enseignements si on la replace dans le contexte de notre lutte pour l'indépendance. L'on s'accorde pour y voir la répercussion des émeutes des années cinquante. Animés par les syndicats et l'U.P.C. (Union des populations du Cameroun), les soulèvements avaient pour objectifs de secouer le joug de la colonisation et de conquérir l'indépendance. Ces objectifs, pratiquement atteints en 1959, seront reconnus officiellement en janvier 1960.

Le patronat décrit dans *Ville cruelle* constitue l'une des mailles du filet dans lequel le colonisé se trouve pris et étouffé. Le besoin de liberté et d'épanouissement incite les ouvriers à le rompre par la révolte. Celle-ci reflète une situation historique, un moment de notre passé politique, fait de revendications et de luttes syndicales, lesquelles débouchent sur l'indépendance politique de notre patrie. Car à l'époque de ce récit, le Cameroun, déjà, aspire à l'indépendance. L'émeute des ouvriers, expression de leur soif de justice, dénonce sans équivoque l'impossibilité de se voir reconnaître leurs droits : la justice coloniale n'a de la justice que le nom.

LA JUSTICE COLONIALE

L'injustice du système apparaît avec évidence dans les rapports entre les agents administratifs et les administrés. Les contrôleurs, « parasites » qui « vivaient sur le village »,

ne rigolaient pas quand il s'agissait pour eux d'avoir l'air d'être utiles (p. 36).

Ils avaient organisé un vandalisme officiel et

si vous vous lassiez de les nourrir, c'est eux qui vous invitaient et vous servaient... le dernier coq qui vous restât. D'abus en abus, ils en étaient venus au Contrôle (p. 36).

Leur loi maîtresse est la corruption. Pour vendre son cacao, le paysan doit leur « mouiller la barbe », sans quoi il subit le sort de Banda dont les deux cents kilos de cacao sont jetés au feu - en vérité détournés (p. 52). Une telle dépossession, une expropriation aussi arbitraire ne s'explique que par l'impunité des contrôleurs :

« Ils font exactement ce qui leur plaît, comme les autres aussi (...). Des gens ont porté plainte, ça n'a jamais eu de suite. Ça n'aura jamais de suite » (p. 55).

Il y a en effet une entente tacite entre les divers services de l'administration :

« Les ordres, dis, d'où est-ce qu'ils viennent ? De très haut, fils, je te le dis ; personne ne l'ignore à Tanga » (p. 55).

Ainsi, les abus restent-ils impunis ; les plaintes sont frappées d'inanité. Le système semble tel que l'on pendrait l'administré avant de l'entendre en justice. Koumé le sait :

« Je ne peux pas me laisser prendre, ils me tueraient sur place » (p. 97 ; cf. p. 88).

Voilà donc couvertes toutes les exactions, pourvu qu'elles soient commises par les colons et ceux qui servent les intérêts de la colonisation. Parmi ceux-ci, il faut malheureusement compter les chefs traditionnels.

LES CHEFS TRADITIONNELS

Tout redressement semble d'autant plus désespérément interdit que les oppresseurs s'assurent de la complaisance des chefs traditionnels. Ceux-ci sont de simples hommes de mains, des pions. Par couardise, ils répugnent à

prendre la défense des intérêts de leurs administrés. Aussi ne s'attirent-ils que le mépris des uns et des autres :

« Ils n'ont jamais pu paraître devant le Blanc sans avoir envie de pisser. Les chefs... pouah ! » (p. 53).

La réquisition dont Banda a été victime à Bamila (p. 41) et sa déportation injustifiée dans un chantier instruisent le lecteur sur la passivité des chefs incapables de protéger les jeunes, et même sur leur complicité de fait. D'ailleurs, l'évocation du chantier est significative pour les Camerounais ; elle leur rappelle des noms terrifiants : Njock, Dizangué, Bétaré Oya, etc., sombres lieux de corvées mortelles où l'on était expédié pour construire la voie du chemin de fer, à la main, sur l'injonction générale du colonisateur certes, mais toujours sous la désignation spécifique du chef traditionnel¹⁰.

LES PUISSANCES D'ARGENT

L'argent, enfin, apparaît comme l'instrument du pouvoir et de l'oppression. Il circule principalement entre les mains des colons minoritaires et leur garantit l'impunité : parce qu'ils sont riches, les voilà intouchables. C'est ainsi que les fraudes d'un Pallogakis ne troublent le sommeil de personne en dehors des paysans qui en souffrent (p. 19), et que le vindicatif Démétropoulos se livre sans vergogne à ses pratiques sadiques (p. 209).

Les commerçants grecs

Le circuit commercial est entièrement contrôlé par les colons grecs. Ces « fils de voleurs » (p. 14) suscitent contradictoirement l'admiration et l'envie des paysans qu'ils appauvrissent. Ils ont le monopole du commerce dans le centre commercial que l'on pourrait tout aussi bien appeler « centre grec », toutes les enseignes ayant des consonances helléniques. Ces Grecs, par leur luxe, incitent les autochtones à les cambrioler : c'est à l'un d'eux que Banda compte subtiliser dix mille francs, taux auquel il fixe par ailleurs sa récompense pour la valise trouvée. Fabuleuse pour un paysan, cette

somme est insignifiante pour un Démétropoulos, débarqué pauvre dans ce pays que couvrent maintenant ses magasins (p. 209) :

« Qu'est-ce que c'était pour lui dix mille ? Rien du tout, absolument rien : avec des millions de bénéfices par mois, rien du tout » (p. 205).

C'est chez des profiteurs de son acabit que l'on voit de gros billets de banque. Ceux que Koumé a arrachés à M.T... en témoignent :

Des billets, de gros billets de banque tout neufs (...). Pas des petits, des gros billets, tels qu'on n'en voit qu'entre les mains des Grecs... Pas des petits comme on en voit aux petits commerçants noirs (p. 144).

Cette différence révèle l'insécurité économique des commerçants africains que ne tardent pas à étouffer les riches étrangers. Elle rappelle que l'argent, instrument du pouvoir, se trouve chez les mêmes - les Grecs Démétropoulos, Pallogakis, le Français M.T... - dont le point d'entente est l'exploitation des Noirs, ouvriers ou paysans.

L'Eglise catholique

L'entente des Blancs enrichis sur le dos des Noirs appauvris serait moins révoltante pour Banda si l'Eglise n'y était pas impliquée. Mais celle-ci profite des escroqueries des Blancs et encourage directement la paupérisation des Noirs : le R.P. Kolmann n'hésite pas à canoniser M.T..., « ce saint homme », « le très respectable M.T..., bien connu et estimé de tous les chrétiens du pays » non pour sa piété et son obéissance aux volontés du Seigneur, mais « à cause de ses largesses envers la mission catholique » (p. 162). Comment s'étonner que l'Eglise ferme les yeux sur les exactions d'un homme qui lui en fait largement partager le butin ? Dans la suite de son sermon, le missionnaire fait mieux encore : il incite ses fidèles à la délation¹¹.

Cette complicité fait de l'Eglise, après les Grecs, une autre puissance d'argent. Eza Boto dénonce sa vénalité. Car elle vend tous ses services :

Et cent francs si tu veux aller à confesse, et deux cents francs si tu veux faire baptiser ton gosse. Et mille francs si tu veux te marier devant un prêtre. Et cinq cents pour le denier du culte (...). Et tant pour

que sonnent les cloches de la mission catholique à l'enterrement de ta mère ! Ouais ! Pour tous la grande affaire c'est l'argent (p. 132).

Tout est vendu, jusqu'au bruit des cloches ! Les missionnaires sont si près de leurs sous que la caisse semble mieux gardée que le calice et le ciboire.

Avec leurs veilleurs et leurs molosses, ceux-là ! Ce n'est pas sur eux qu'il fallait compter pour négliger quoi que ce soit. Sans compter que le bureau se trouvait dans leur maison d'habitation et qu'ils dormaient chacun dans une chambre contiguë (p. 76).

L'argent omniprésent

Il n'est plus surprenant, dès lors, que l'argent ait une influence décisive sur les activités quotidiennes des gens. D'où la corruption : comme il faut « mouiller la barbe » pour vendre son cacao (p. 54), il faut « mouiller la barbe » pour se faire soigner au dispensaire (p. 62). L'argent enfin décide du bonheur des jeunes gens ; d'où la question cruciale de la dot dans *Ville cruelle*.

A la limite, les puissances d'argent tissent la toile où s'agitent désespérément Banda, Koumé et les autres. C'est parce qu'il a besoin d'argent que Banda s'embarque dans une pénible aventure, que le mécanicien Koumé perd patience et provoque un soulèvement aux conséquences doublement mortelles. L'un et l'autre rêvent d'un pouvoir : le pouvoir d'achat que les Blancs contrôlent jalousement et dont ils se servent judicieusement pour affermir leur position de dominateurs, et, par le fait même, maintenir les Noirs dans leur condition d'éternels débiteurs.

*

Cette brève revue des divers corps ou services administratifs tels qu'ils apparaissent dans *Ville cruelle* révèle que la puissance coloniale n'est pas orientée vers le bien-être des administrés, mais vers leur exploitation et répression. L'administration ne s'intéresse qu'à deux catégories de Noirs : les contribuables et les subversifs. En dehors de ceux-ci, elle ignore tout de « cette demi-humanité » (p. 25). Il est donc significatif que les bâtiments administratifs tournent le dos à Tanga-Nord (p. 60). Cette disposition, fort intentionnelle, est tributaire de l'idéologie coloniale dont les objectifs

inavoués sont l'écrasement, la méconnaissance et l'exploitation des Noirs. Aussi, est-ce ironiquement que l'auteur l'explique par une « erreur d'appréciation » (p. 20).

La complicité des divers services fait apparaître l'existence d'une « déontologie coloniale » - ensemble de contraintes camouflées et entente silencieuse entre les membres du corps colonial - qui veut que jamais le Noir n'ait raison contre le Blanc, quels que soient les torts de celui-ci.

La religion

Si *Ville cruelle* apparaît comme une œuvre anticléricale, elle n'est pas une œuvre antireligieuse.

L'ANTICLÉRICALISME DANS *VILLE CRUELLE*

Le cléricalisme, tendance du clergé à exercer abusivement son influence dans le domaine temporel, est souvent reproché aux Eglises. L'attitude de Banda et de certains autres personnages de *Ville cruelle* témoigne de cette dénonciation et opposition. Faut-il, comme l'ont fait certains critiques, mettre cet aspect du récit en rapport avec la vie d'Alexandre Biyidi ? C'est notre question préliminaire.

Une œuvre autobiographique ?

Comme il a été signalé au début de cette étude, Alexandre Biyidi fait ses études primaires dans une école missionnaire de Mbalmayo-Tanga avant d'entrer en classe de cinquième au petit séminaire d'Akono qu'il quitte en 1945 pour aller au cours supérieur d'Ebolowa sous la protection de l'abbé Pierre Mpressa¹². Son enfance baigne « dans une atmosphère de foi simple et ardente », lui dont la mère est « une femme fervente comme la mère de Banda »¹³. L'auteur a ainsi vécu dans un climat général de « stricte pratique religieuse, partageant son temps entre les travaux des champs et l'école de la mission catholique »¹⁴.

Un contact aussi prolongé avec les enseignements de l'Eglise catholique ne pouvait que marquer l'écolier et le séminariste. Et c'est précisément cette influence que le passage au lycée Leclerc ébranle vigoureusement. Dans cet établissement laïque, le jeune Biyidi « commence à réfléchir ; son horizon s'ouvre et il prend intérêt à la vie politique »¹⁵. Les écailles lui

tombent des yeux et il remet en question l'enseignement religieux qu'il a reçu.

Cependant, Banda n'est pas la copie conforme du jeune Biyidi. Plusieurs détails marquent leurs différences.

Sur l'exigence de son père, Banda va à l'école laïque (pp. 152-153) et non, comme Biyidi, à celle de la mission. Il habite avec son oncle, non avec sa mère dont la foi zélée lui pèse lourdement :

Il se souvint tout à coup de l'époque où sa mère le menait de force à la messe tous les dimanches (...). Elle ne faisait rien que le pousser à assister aux cours d'un catéchiste éminent de la mission catholique (p. 152).

Son oncle, au contraire, le laisse libre de s'épanouir le plus naturellement du monde :

Est-ce que la meilleure façon d'élever un gosse, ce n'était pas de lui donner à manger et de le laisser tranquille ? Et qu'il coure ou dorme ou rie ou pleure quand il lui plaît : ça c'était la meilleure façon d'élever un gosse, un garçon surtout (pp. 153-154).

Il encourage, par ce libéralisme, les préventions de son neveu contre la religion catholique. Plus tard, l'adolescent reconnaîtra que sa mère et lui ont été

incapables de se rejoindre sur le plan de la religion (p. 156).

Il semble donc hasardeux d'affirmer que *Ville cruelle* est une œuvre autobiographique : l'enfant Banda contredit parfois l'enfant Biyidi. Eza Boto s'en sert comme d'un personnage compensatoire. Il s'agit d'une œuvre à simple coloration autobiographique, où d'ailleurs prime une autobiographie par antithèse. Elle nous renseigne davantage sur le Biyidi d'après le lycée Leclerc, cet adolescent turbulent dont l'évolution fulgurante est signalée de loin dans le récit : Banda ne tolère pas un seul instant qu'on se fasse illusion sur son compte et qu'on le prenne pour ce qu'il ne saurait être :

« Je n'ai rien d'un séminariste » (p. 72)

proteste-t-il. Il rejette le séminariste Biyidi, comme l'on pouvait s'y attendre. En effet, alors que la mère déploie un zèle inefficace, seul l'oncle tailleur perce la nature du garçon : celui-ci n'a

jamais eu aucun penchant pour la théologie (p. 155) ;

et, de l'avis de l'oncle,

ce n'est pas avec des garçons comme Banda qu'on fait des prêtres... certainement pas, ou alors il n'entendait rien aux enfants (p. 155).

C'est dire que Banda et son créateur – si tant est qu'il faille absolument les rapprocher – ne se rencontrent point au départ : leurs enfances respectives ne se superposent pas de la même manière que leurs adolescences. Pour l'un et l'autre, l'éducation chrétienne subie n'est qu'un vernis qui s'écaille et tombe une fois le seuil de l'adolescence franchi. L'antithèse ne s'atténue donc qu'au stade où la croissance de l'un et de l'autre révèle leur nature profonde.

Une telle évolution a valeur de révolution intérieure, dans la mesure où Banda et son créateur remettent en cause la crédibilité de la religion chrétienne répandue par les missionnaires. Ils stigmatisent à la fois le clergé et certaines cérémonies religieuses.

Banda et le clergé

Une phrase de *Ville cruelle* résume l'opinion de Banda sur le monde des prêtres :

Le jeune garçon se souciait fort peu des prêtres, des chants latins, des enfants de chœur, et des catéchistes (pp. 152-153).

Le catéchiste – pourtant « éminent » ! (p. 152) – auquel il est confié se signale par l'inconstance de sa foi : il relâche volontiers son rigorisme et en arrive à une tiédeur manifeste. Son zèle diminue au fur et à mesure qu'il rencontre des difficultés à raisonner Banda, jusqu'à s'en remettre, en désespoir de cause, à la grâce du Tout-Puissant :

Dieu, qui est infiniment miséricordieux, finirait bien par lui envoyer sa grâce, ne fût-ce qu'à l'instant de sa mort (p. 155).

Avec le jeune homme, le catéchiste subit donc un échec éclatant : alors qu'on disait que

ses élèves ne manquaient jamais leur examen de baptême (p. 152),

le résultat de Banda

fut si malheureux qu'on préféra ne plus en parler (p. 155).

Cette contradiction entre la renommée et les résultats du « catéchiste éminent » permet à l'auteur de jeter le doute sur ses aptitudes pédagogiques, et sur la légende dont s'entouraient volontiers de tels personnages. Cependant, le ridicule du catéchiste n'égale pas celui du suisse.

Le suisse chargé de maintenir l'ordre pendant la messe ressemble à un personnage de cirque par son port, ses insignes et sa grande mobilité (pp. 157-158). Ardent et consciencieux, il pèche par sa trop visible volonté d'autorité, et davantage par le zèle inutile qu'il déploie. Sa façon déplacée et ses allures grotesques produisent plutôt du désordre. Par ironie, Eza Boto le présente comme la cause paradoxale des remous et des rumeurs dont s'amuse Banda. Les reproches que subit celui-ci pour avoir somnolé pendant l'office sont d'autant moins à propos que le suisse les fait en pleine chapelle à une personne dont il ignore tout ; ce ne sont que de ces poncifs, dont le clergé, par moralisme, accable quiconque affiche une attitude peu orthodoxe :

« Si tu savais que tu n'avais pas suffisamment dormi chez toi, lui reprocha le suisse tout bas, si tu le savais, pourquoi es-tu venu à la messe du matin ? Qui t'obligeait ? » (p. 159).

Les missionnaires « avec leur robe, leur croix et leur longue barbe » (p. 132) se veulent plus graves, mais ils n'en sont pas moins comiques. Si la robe et la croix sont les signes extérieurs de leur profession, la barbe est un artifice destiné à frapper les imaginations, à intimider les indigènes crédules et naïfs. Mais elle n'en impose pas à Banda, plutôt amusé par son « mouvement saccadé et comique » (p. 161). Comique aussi est le discours

du prêtre que son ignorance de la langue locale amène à dire « une chose horrible » à chaque minute (p. 160). Enfin, Banda s'amuse de l'interprétation des paraboles. Il se rit du renversement des priorités dans l'intervention, tout ordinaire à ses yeux, du Samaritain :

Pour Banda, c'est plutôt l'homme qui avait été agressé et blessé par les bandits qui présentait le plus grand intérêt dramatique, le plus de possibilités émotionnelles. Tandis que le bon Samaritain... peuh ! est-ce que ce n'était pas à la portée de la moindre femme de Bamila de soigner un blessé ? (p. 161).

Cette vive critique du sermon dénonce le détournement du message biblique auquel se livrent les missionnaires chaque fois qu'il s'agit de servir leurs propres intérêts. A preuve la légèreté avec laquelle le père Kolmann semble assimiler l'atelier du charpentier Joseph au garage de M.T... (p. 162). Pis encore, il violerait sans doute le secret de la confession par collusion avec les autorités administratives et policières.

Si quelqu'un ici savait où Koumé se terrait, lui, révérend père Kolmann, se ferait un devoir de l'entendre après la messe et en secret (p. 162).

Le missionnaire apparaît ainsi dans son vrai rôle, celui de défenseur de la propriété des Blancs.

Ceci explique qu'aux yeux de Banda et de son oncle maternel, le statut de prêtre ne s'identifie pas à une réelle vocation, mais à une simple profession « bien rémunérée » (p. 154), donc choisie pour la seule aisance matérielle qu'elle garantit. Les sermons du père Kolmann ne sont donc que vains « discours » (p. 160) : les autres fidèles

l'écoutaient très attentivement ; Banda, lui, le regardait. Il lui semblait que tous ces personnages, il les voyait pour la première fois : jusque-là, il ne les avait vus de près qu'avec des yeux d'enfant (p. 160).

Du même regard démystificateur qu'il scrute les membres du clergé, Banda observe les diverses cérémonies religieuses.

Banda et les cérémonies religieuses

La messe est la première pratique que Banda remet en question. Nous l'avons vu, sa mère l'y mène souvent de force, et l'adolescent y exprime son ennui par des bâillements (p. 12). Dans *Ville cruelle*, la messe dominicale à laquelle il assiste lui est imposée par les événements de la nuit précédente : il s'en sert comme couverture, mais ne s'y endort pas moins, à l'indignation du suisse. Il a cependant suivi quelques moments de la cérémonie d'un œil et d'une oreille critiques (pp. 156-162).

On y parle latin, langue dont les indigènes ne saisissent pas le sens. Banda lui-même en est fort intrigué :

« Qui me dira jamais ce que tout ça signifie... *Dominus vobiscum cum spiritutuo*... pensait Banda. Le catéchiste lui-même m'a avoué un jour qu'il ne le savait pas. C'est vrai qu'il a ajouté que ça n'avait aucune importance » (p. 158).

Cette manière de mystification n'est point innocente : elle force les fidèles à la mémorisation, réduisant ainsi la connaissance de Dieu à la récitation de litanies et autres formules. Leur ignorance garantit leur docilité et leur admiration envers ceux qui parlent une langue aussi étrange.

Banda est donc surpris de voir, avant le lever du jour, des groupes de villageois

« venir de si loin pour assister à la messe, à la sainte messe à Tanga ! Et de nuit ! Oh ! c'est vrai que si j'étais chrétien, c'est à la messe du matin que j'assisterais aussi ; comme ça, au moins, on a toute la journée du dimanche libre. Ouais ! mais venir de si loin, c'est ça qui m'étonne, et juste pour assister à la messe. Faire dix ou quinze kilomètres dans la nuit, juste pour ça... » (p. 150).

Bien entendu, semble-t-il conclure, il n'y a que les gens de la forêt pour se déplacer de si loin, « exprès pour ça » (p. 151). (A noter la répétition du « ça » dépréciatif.) Ils ont pour excuse leur ingénuité. Mais tant de naïveté ne modère ni l'ironie ni le sarcasme de Banda envers la « sainte messe ».

La vénération des reliques est une autre bizarrerie qu'il relève :

« Ne sais-tu pas que toutes les églises catholiques recèlent un os humain quelque part, très souvent à l'autel ? Un os de saint... Ils

adorent des souvenirs comme ça. (...) Mère, tu ne peux pas savoir : ce sont des gens étranges » (p. 214).

Pareille révélation ébranle cette croyante qui doit avouer que son Banda en sait plus long qu'elle sur la religion catholique.

La vénalité et l'aisance matérielle des prêtres (p. 154) démentent la pauvreté habituellement liée au sacerdoce. Leur chasteté même est peu crédible :

« Où es-tu allé chercher ça, que les prêtres ont renoncé à la femme ? » (p. 72).

Les sacrements n'échappent pas à la critique d'Eza Boto. Le baptême ne semble pas nécessaire aux oncles de Banda : ni le tailleur, ni Tonga ne l'ont reçu. Le premier

comptait du reste ne l'être jamais, et il ne s'en portait pas plus mal. (...) Qu'était-il besoin d'aller se mouiller la tête d'un peu d'eau, d'aller s'agenouiller aux pieds d'un prêtre, d'aller avaler une miette de pain sans la mâcher, pour croire en Dieu ? (pp. 153-154).

Pour le second aussi, le baptême importe bien peu :

« Et nos ancêtres qui croyaient pourtant en Dieu, quel baptême avaient-ils reçu, ceux-là, je te le demande ? Ils croyaient pourtant en Dieu, fils. Non, le baptême n'a aucune importance » (p. 121).

Eza Boto démystifie la communion dont il présente les accessoires avec un réalisme dénonciateur, dans la claire intention de n'en plus laisser subsister le moindre mystère.

Le charlatanisme dont Eza Boto accuse les missionnaires résiderait dans les multiples gestes et parades liturgiques qu'il rapprocherait volontiers des simagrées de l'homme-au-miroir (p. 128). A ses yeux, aucune de ces pratiques n'est nécessaire à la connaissance de Dieu. Aussi les range-t-il parmi ces « lubies » (p. 154) dont la vraie foi ne s'encombre pas. Il faut noter d'ailleurs que si Banda n'a que mépris pour les rites des missionnaires, il nourrit pour l'homme-au-miroir, « ce sorcier, nu devant son miroir, vain et prétentieux » (p. 129), une « indifférence ostentatoire »

et un « dégoût profond » (id.). Cela tient aux tendances profondes de Banda, à notre avis révélatrices du théisme de l'auteur.

Dieu

De la nature de Dieu, l'oncle tailleur a une saisie intuitive. Pour lui (p. 154) et pour Tonga (p. 121), nos ancêtres croyaient en Dieu avant l'arrivée des missionnaires. La religion ne leur est donc point « chose nouvelle » :

Le catéchisme, la messe, le chapelet, la confesse, les prières du matin et du soir, et les autres lubies, à quoi diantre cela rimait-il ? (p. 154),

questionne le tailleur. Il suffit au vieil homme de connaître et d'adorer directement Dieu, hors des diverses cérémonies dont se servent les missionnaires pour juguler les indigènes. Cette volonté de communication sans intermédiaire factice manifeste le théisme d'Eza Boto, cette forme de « théologie naturiste (par laquelle il s'efforce) de donner un fondement métaphysique et idéologique à son anticléricalisme. La guerre contre le prêtre n'est pas une entreprise négative de dénigrement, mais une exigence de la pureté primitive, une arme pour la promotion du paganisme et de la liberté humaine »¹⁶.

La pureté et le naturel sont donc les exigences pour lesquelles Eza Boto dépouille les diverses croyances de toutes formes de superstitions, qu'il s'agisse du christianisme ou des pratiques de l'homme-au-miroir. Car Eza Boto « est un déiste. Son Dieu n'est (...) pas le Dieu de la religion révélée. C'est un Dieu dont la religion est basée sur une théologie naturelle, une religion où l'homme, sans intermédiaire, peut communiquer avec la divinité à travers les phénomènes de la nature »¹⁷. D'où les refus et les mépris de Banda, désireux d'un culte pur, dépouillé de toutes formes de mascarades, de simagrées et de vaines superstitions.

Son paganisme se manifeste ainsi « par la libération violente de tendances profondes jusque-là inhibées par la censure et aussi par une promotion (...) d'émotions primitives »¹⁸. La résurgence de ces tendances et émotions le ramène au mânisme, au culte des ancêtres.

LE CULTE DES MÂNES

Les mânes occupent une place importante dans *Ville cruelle*. Banda est un iconoclaste turbulent. Toutefois, il ne badine pas avec le respect dû aux morts. Sachant que sa mère ne souhaite pas qu'il épouse sa maîtresse, il déclare à cette dernière :

« Je ne désobéirai pas à ma mère, même morte. Les morts sont toujours là parmi nous. C'est vrai que je n'ai pas été un modèle de fils ; mais au moins sur cette question-là... » (p. 14).

Et après son échec, il se justifie par ces paroles :

« Mon père mort et qui m'entend m'est témoin que ce n'est pas ma faute : j'ai fait ce que j'ai pu » (p. 118).

Il faut relire *Univers culturel et religieux du peuple beti* de Pierre Mviena¹⁹ pour évaluer la portée religieuse de telles déclarations. Pierre Mviena, comme avant lui Théodore Tsala, distingue deux catégories de mânes ou esprits, les *minkug* et les *bitsimba*, chacune ayant un rôle spécifique.

Les *bitsimba* sont les « génies méchants »²⁰, « des êtres bizarres, redoutables, sans pitié et ne se souciant de personne. Ils s'immiscent continuellement dans les affaires de l'homme sur cette terre comme pour lui disputer la vie (...). Leur présence se fait sentir particulièrement dans les zones abandonnées des forêts primaires »²¹. C'est d'eux que Banda serait la victime dans la forêt :

Il avait juré de sauver un homme coûte que coûte ; et cet homme était mort plus vite que s'il ne l'avait pas juré... Quelqu'un ou quelque chose semblait prendre plaisir à contrecarrer tous ses projets les mieux étudiés (p. 136).

Toujours dans la forêt, au milieu du fleuve, alors qu'il est aux prises avec les écueils, il se persuade de la fatalité du naufrage :

Ça devait arriver ; c'est sûr que ça allait se produire. Quelqu'un s'acharnait après lui (p. 140).

La même expression revient lorsqu'il se retrouve plus loin au beau milieu du gouffre (p. 142). Ce « quelqu'un » ou ce « quelque chose » indéfinissable ne serait rien d'autre que les forces mystiques et mystérieuses, manifestations des morts néfastes qui s'ingèrent dans l'existence des vivants.

Faisant contrepoids aux mânes défavorables que sont les *bitsimba*, les mânes favorables, ou *minkug*, soulagent les vivants de certains de leurs soucis. Ils les assistent au moment où ils s'y attendent le moins. On connaît, à Bamila, la « visite » qu'une femme reçut pendant son sommeil de sa belle-mère et son mari défunts : ils lui indiquèrent l'herbe propre à guérir son fils (p. 171).

Banda croit donc fermement à l'intervention efficace des mânes :

Les morts ne sont-ils pas toujours présents là, aux côtés des vivants ?
Ne les voient-ils pas ? Ne se mêlent-ils pas à leur existence ? (p. 171).

Il attribue à son père défunt la découverte de l'argent dans les poches de Koumé. Les explications des missionnaires fondées sur la Providence sont alors reléguées aux oubliettes :

Non ! ce devrait plutôt être... son père, oui, son défunt père ! (...)
C'était normal que ses malheurs finissent par émouvoir son défunt père (p. 171).

Cette conviction n'est pas subite. Banda l'a toujours gardée au fond de lui-même, sous le vernis de l'éducation chrétienne, et la nature a fini par reprendre le dessus, par secouer une culture mal assimilée :

Il avait toujours pensé que son père finirait par faire aussi quelque chose pour lui. Et voilà que c'était arrivé (p. 171).

Les classificateurs se hâteront de déprécier une telle attitude religieuse qu'ils qualifieront de superstition, de mythologisme, de prélogisme. Que cette conviction relève du hasard, de la chance ou de la Providence, l'important demeure sa puissance agissante et son influence dans

l'existence de l'individu. Car « ce qui importe, c'est la croyance à cette force hors du monde et qui contrôle l'avenir du monde. Et le privilège de cette force magique est qu'elle est située au sein de la nature, constituée par les fondateurs du clan et les pères de la tradition, et qu'elle symbolise la pureté originelle, en même temps que le surgissement inattendu des valeurs du primitivisme qui viendraient dans une perspective de restauration totale apporter le salut aux hommes »²².

Ainsi, Eza Boto déplace progressivement le lecteur du christianisme vers le théisme africain, cette croyance profonde en une force extra-mondaine à influence intra-mondaine, qui s'exprime non en latin mais dans le langage de la nature auquel le Noir est éminemment sensible. Le mânisme fait partie de ce théisme. Dans *Ville cruelle*, les étapes de la vie quotidienne et sociale s'en ressentent. Il serait donc inexact de taxer Eza Boto d'athéisme : il rejette le christianisme tel que les missionnaires l'ont introduit au Cameroun. Mais la résurgence des cultes traditionnels en vue de leur revalorisation prouve que, chez l'Africain, « l'athéisme et l'indifférence religieuse sont une ignoble violation des valeurs et des structures sociales traditionnelles »²³.

C'est en quoi *Ville cruelle*, œuvre anticléricale, n'est pas une œuvre antireligieuse.

Les personnages masculins

Les personnages de *Ville cruelle* gravitent autour de Banda. C'est donc à lui que nous nous intéresserons en priorité et c'est dans leur rapport avec lui que nous étudierons les autres personnages, masculins d'abord, féminins ensuite.

BANDA

La terreur de Bamila

Le portrait que Banda fait de lui-même :

« Je suis grand, très foncé de peau ; je porte des habits de toile kaki, je porte une cicatrice au menton ; j'ai de gros yeux qui semblent sortir des orbites » (p. 165),

pourrait convenir à la plupart des fils de la forêt originaires du Centre-Sud du Cameroun. Toutefois, ce portrait n'est pas si anonyme, car il reflète la psychologie de l'homme. La carrure de Banda l'incite à croire que « la force musculaire devait pouvoir résoudre tous les problèmes (p. 191). Son « caractère impétueux » (p. 193) le mêle à de nombreuses bagarres dont sa cicatrice au menton doit être un souvenir : il est connu pour ses fanfaronnades et sa vantardise (p. 49), mais davantage comme « la terreur de Bamila » (pp. 49, 142). La perte de son cacao constitue donc sa première défaite :

Knock-outé pour la première fois de sa vie, (il) cherchait le souffle et ne le trouvait pas (p. 49).

Un personnage partagé

Banda est constamment partagé par une double tendance. Dès le début du récit, il apparaît oscillant entre le dépit et la pitié (p. 7), entre le regret et le soulagement d'avoir été dur avec sa maîtresse (p. 8). Il se montre contradictoire dans chacune de ses options et attitudes ; il est en permanence « visiblement très perplexe » (p. 7). Alors qu'il vient de trouver une fortune dans la poche de Koumé, l'auteur note :

Il voulait espérer et n'osait pas (p. 145).

L'habitude qu'il a de l'échec l'amène à être « paradoxalement » déçu quand rien ne se passe de fâcheux (p. 141). Le long et sévère dialogue qu'il entretient avec lui-même traduit son aptitude à se scinder en deux, à se parler, à se regarder et aussi à se juger sans ménagement :

Deux voix parlaient en lui. L'une criait très fort et formulait des assertions catégoriques ; elle disait : « Tu fais mal. Cet argent ne t'appartient pas. Si tu le gardes, tu voles. » (...) L'autre voix, plus discrète mais plus insistante aussi, lui disait : « Banda, est-ce que tu n'as pas honte ? Faut-il que pour te marier tu t'empares de l'argent d'un cadavre ? » (...) Cette voix, il ne pouvait s'empêcher de l'aimer, car c'était la voix de... lui-même, comme s'il y avait eu deux Banda (pp. 180-181).

Cette capacité de se dédoubler est propice à la réflexion, à la temporisation. Mais, si elle permet à Banda de prendre son temps, l'on s'aperçoit vite que le temps ne se laisse point prendre : il passe, et avec lui le temps de l'action. On s'explique dès lors que, sous prétexte de réflexion, Banda cède plutôt à l'aboulie et à l'évasion. En effet, sa conduite est une fuite devant la réalité, chaque fois que celle-ci appelle une décision et une action fermes, immédiates et efficaces.

Le goût de l'évasion

D'emblée, Eza Boto range Banda parmi les âmes

enclines à la rêverie devant les nécessités de la vie (p. 7).

L'attitude du jeune homme avec sa maîtresse est, à ce titre, significative : c'est toujours lui qui « détourne » son regard et qui se dérobe devant les questions. Tantôt il

enfouit sa tête dans l'oreiller jaunâtre et sale, comme à la recherche d'un confident (p. 7),

tantôt il

ferme les yeux comme s'il avait souhaité ne plus rien savoir, tout oublier (p. 8).

C'est l'attitude même de l'autruche.

Parfois, ce n'est plus une personne qui suscite pareils comportements chez Banda, mais simplement la nécessité d'agir. Alors, il s'évade dans la rêverie, non sans se le reprocher d'ailleurs :

« Je ne fais que penser à n'importe quoi et jamais à ce que je fais » (p. 112).

Car il n'est pas complaisant avec

cette mauvaise manie de penser toujours à d'autres choses qu'à ce qu'il fait (p. 135).

Il sait, hélas, qu'

il ne cesserait jamais de penser à autre chose pendant qu'il en fait une autre... il ne perdrait jamais cette manie-là... sûr que c'était dans son sang (p. 138).

Devant le présent qui l'écrase,

son esprit accédait à une région plus claire, habitée par la gaieté, l'espoir et l'optimisme (p. 71).

Ainsi, par un effet de distanciation, il s'efforce de détruire l'impact négatif des sombres personnages de la ville - le commissaire, le gradé blanc et les gardes régionaux - ainsi que le souvenir déprimant des déboires subis :

Il lui semblait qu'un long espace avait ôté toute consistance à ces personnes et qu'elles s'envoleraient bientôt comme un lambeau de fumée (p. 75).

D'où la fréquence de ses projets de voyage. Cette obsession de l'ailleurs frappe chez un natif de la forêt. Elle est pourtant caractéristique en Banda : pendant qu'il fait la queue pour vendre son cacao, il rêve du petit train et des régions lointaines qu'il pourrait découvrir, notamment de Fort-Nègre, « la grande ville de la côte » (p. 39) ; le départ du train le fait soupirer de tristesse : son rêve demeure irréalisé (p. 41) ; ce rêve de voyage persiste après la rencontre avec Odilia (p. 91), et tout semble décidé lorsqu'il revient à Tanga pour exposer le cadavre de Koumé :

« J'irai à Fort-Nègre. Je monterai dans le train, je voyagerai toute la journée, le train me déposera à Fort-Nègre » (p. 132).

Eza Boto tente d'expliquer cette obsession du voyage chez son personnage :

Ce qui le poussait à s'en aller de Bamila, c'était surtout une force qui le dépassait, une sorte d'exigence extérieure à lui et même à Bamila, et qu'exagéraient son tempérament et son passé (p. 168).

Tout concourt donc à faire de Banda un être instable : son humeur vagabonde et l'appel d'autres lieux. Quand nous faisons connaissance avec lui, il s'apprête à partir pour Tanga. Quand nous le laissons au terme du récit, il a quitté Bamila pour Zamko, le village d'Odilia, d'où il envisage de s'en aller un jour pour Fort-Nègre²⁴.

Cette obsession du départ traduit la difficulté pour Banda de choisir un lieu de résidence. Etre paradoxal, homme de partout et nulle part, il ne dénonce la cruauté de la ville que pour en accepter la fascination : il ne quitterait Tanga, ville coloniale, que pour Fort-Nègre, autre ville coloniale. Il dénigre la ville sans pour autant louer le village ; Bamila « la farouche », où il est détesté, ne lui réussit pas mieux que Tanga « la cruelle », où se commettent des crimes. La hiérarchie coloniale qui le brutalise en ville n'est que la réplique moderne de la hiérarchie traditionnelle dont l'oncle Tonga donne une image significative. Tout laisse donc croire que la

gérontocratie de Bamila et les démissions des chefs traditionnels rendent le village aussi inhospitalier que la ville. D'où la perplexité de Banda :

« Qu'est-ce qui vaut mieux ? Un Blanc de Tanga ou un vieillard de Bamila ?... Zut ! qu'est-ce qui vaut mieux ? Si seulement quelqu'un pouvait le lui dire... Qu'est-ce qui vaut mieux ? Il se passa la paume de la main sur le front sans pouvoir se répondre. Puis, au lieu d'opposer un vieillard de Bamila à un Blanc de Tanga, il opposait maintenant Bamila à Tanga. Qu'est-ce donc qui valait mieux, Tanga ou Bamila ?... Bamila ou Tanga ?... Bamila ou Fort-Nègre ? » (p. 133).

Toutes questions qui demeurent sans réponse. Banda reste dans le doute. Sa mère est la seule personne qui le retienne à Bamila. Aussi, une fois cette attache rompue par la mort, part-il pour Zamko. Mais Zamko n'est qu'une solution intermédiaire, une sorte de moyen terme entre la ville et son village natal.

Bamila l'avait rejeté, Fort-Nègre, au souvenir de Tanga, lui paraissait hostile (p. 224).

Il attendrait à Zamko, le temps peut-être de passer d'une vague impression à une ferme décision...

Un mythomane

Le penchant à la rêverie, à l'évasion et au départ incite Banda à élaborer des fictions, des mythes compensatoires. Il prend la plupart du temps ses désirs pour des réalités et finit par ordonner son existence en fonction de ces fictions. Ainsi en est-il de cette sœur cadette qu'il invente :

Il avait toujours désiré une sœur cadette et il lui semblait parfois qu'il en avait eu une qui était morte en bas âge. Il n'aurait pas pu dire d'où lui venait cette impression, mais il l'avait souvent éprouvée (p. 86).

Il lui donne même un nom : Odilia (p. 86) !

A côté de cette « sœur imaginaire » (p. 87), le mythe le plus influent pour Banda est Fort-Nègre, ville aussi lointaine que belle :

Fort-Nègre, la grande ville de la côte ! Il devait être plein d'immeubles. A quoi pouvaient bien ressembler les quartiers noirs de là-bas ? Ils n'étaient certainement pas aussi laids que Tanga-Nord. Et peut-être qu'on vivait largement à Fort-Nègre, avec tout l'argent qu'il y avait là-bas ?... On n'était peut-être pas obligé de se disputer deux cents kilos de cacao avec les contrôleurs et les Grecs (p. 39).

De supposition en supposition, Banda quitte peu à peu Tanga et s'évade vers cette sorte d'eldorado où il imagine sa vie complètement transformée. Nous l'avons vu²⁵, Fort-Nègre s'apparente à la ville de Douala. Mais Banda l'enrobe de tant d'espoirs et de tant de rêves qu'elle en devient mythique en son esprit : il se construit des châteaux... à Fort-Nègre, se guérissant ainsi - ou, du moins, se soulageant - de la cruelle réalité de Tanga. Le mythe est si puissant et l'espoir de bonheur si enivrant que même le vieil oncle tailleur en oublie ses vingt-cinq ans de misère. Pendant que son neveu lui parlait de Fort-Nègre,

le regard du vieil homme se perdit dans le lointain : ses yeux semblaient caresser l'image d'un monde féérique (p. 60).

Un mégalomane

Banda n'est pas sans générosité :

Il ne pouvait pas voir la souffrance sans aussitôt se mettre à vibrer au diapason de l'être qui l'éprouvait. C'était tout simplement plus fort que lui (p. 85).

Son grand cœur l'incite à protéger les faibles et les nécessiteux. Il se porte spontanément au secours de Koumé et d'Odilia :

« Je vais aider ton frère, tu verras ; je vais l'aider. Ils m'ont eu ; (...) moi, je te jure qu'ils ne l'auront pas » (p. 89).

Le mouvement est naturel et louable. Seulement, Banda ne s'interroge pas sur ses possibilités...

Il semble poussé par son amour-propre, son besoin de s'affirmer. Sa rencontre avec Koumé révèle sa volonté de « n'être pas en reste » (p. 94). La « terreur de Bamila » veut être à la hauteur du « dur de Tanga ». Le même sentiment lui fait solliciter la confiance du frère et de la soeur :

Comme il aimait qu'on ait confiance en lui !... Alors, il lui semblait qu'il grandissait aussi haut que ce palmier là-bas dont les contours s'estompaient dans les ténèbres. En de tels moments, il aurait pu entreprendre n'importe quoi pour justifier cette confiance (p. 98).

Le désir de vengeance n'est pas un sain mobile d'action, moins encore la rage pathologique de convaincre son entourage. Banda est animé par une ferme volonté d'affirmation de soi. A ce titre, malgré la perte de son cacao, il persiste à vouloir épouser la « gosse » :

Banda s'était accroché à son entreprise avec une obstination désespérée, plus maintenant pour s'affirmer que pour toute autre raison (p. 217).

Il s'ingénie à se « prouver à lui-même » (p. 220) qu'il n'est pas « propre à rien » (p. 181). Sa volonté d'affirmation le dresse contre le contrôleur dont il affronte le regard et à qui il parle avec nervosité, pour « crâner, pour se venger d'avoir laissé paraître sa peur » (p. 45). C'est dire que, chez Banda, le moteur de l'action est la bravade.

Son désir de grandeur et sa volonté de puissance l'aveuglent sur sa faiblesse : il veut s'imposer, mais il se connaît mal, à moins qu'il ne se dissimule à lui-même sa fragilité. Son oncle maternel, pour l'avoir élevé, le connaît mieux que quiconque :

« Si tu n'as pas la force, fils, essaie de ruser. Et toi, tu n'as pas la force, Banda, c'est moi qui te le dis. A quoi te sert-il de parler ainsi, comme un homme fort ! Banda, tu n'es qu'un faible, il vaut mieux que tu le saches bien dès maintenant » (p. 55).

Les causes d'une faiblesse de caractère

Au caractère velléitaire de Banda, à son comportement d'échec, le récit d'Eza Boto n'est pas sans apporter quelque explication. Plusieurs facteurs interviennent, d'ordres différents : psychologique, pédagogique, sociologique.

L'influence maternelle

Il faut sans doute voir l'origine des défaillances de Banda, en tout premier lieu, dans l'influence féminine et plus précisément maternelle qui a dominé son tout jeune âge. Il y a en lui comme une volonté d'enfance permanente, comme un complexe du giron, à tel point qu'en toutes circonstances son unique référence reste sa mère. Si sa maîtresse lui en fait reproche - « Resteras-tu donc toujours un enfant ? » (p. 9) -, c'est bien parce qu'il ne lui a jamais présenté qu'un visage de « grand bébé » (p. 14). Ce garçon, grand et fort, habituellement si fier, perd tous ses moyens quand vient le moment de l'action :

La fameuse voix lui avait fait perdre toute confiance en lui-même. Depuis qu'elle n'avait cessé de lui crier : « Banda, propre à rien », il avait fini par accepter de se résigner à cette idée qu'il était un propre à rien (pp. 184-185).

La principale influence, celle de sa mère, est si tentaculaire qu'elle oriente tous ses faits et gestes. Son « besoin de tendresse » (p. 114) le soumet irrémédiablement à cette mère qu'il se reproche de n'avoir pas assistée comme il aurait dû. Ce besoin se complique d'un sentiment de culpabilité ; c'est pour se « racheter » auprès de sa mère qu'il se dessaisit de toutes les décisions le concernant : il doute de lui-même et si « terriblement » (p. 218) qu'il n'aurait jamais pu, de sa propre initiative, décider de son mariage ni avec la « gosse » ni avec Odilia. Ce sont les autres qui décident de son destin. Le seul grand projet qu'il ait lui-même formulé, le départ pour Fort-Nègre, reste toujours en suspens : il préfère la sécurité de la vie conjugale aux risques d'une nouvelle aventure vers la ville.

Par veulerie, il ne quitte l'influence d'une mère que pour se soumettre à celle d'une épouse. L'amour d'Odilia lui sert de « refuge » (p. 244), tout comme l'affection maternelle lui servait de rempart contre les peurs

nocturnes de Bamila (p. 11). Nous conviendrons que « c'est dans un complexe de culpabilité, inhérent à des rapports dominés avec la mère, que l'on peut voir la cause des inhibitions successives de Banda qui conditionnent finalement tous ses échecs »²⁶. Et nous élargirons le terme de « mère » à tout l'univers féminin dans lequel évolue Banda, sans toutefois réduire à cette seule origine psychologique l'explication de son échec.

L'habitude du malheur

Banda porte en lui-même les causes de ses malheurs. Le vieux Tonga le lui rappelle d'un ton philosophique :

« Vois-tu, fils, chaque fois qu'il t'arrive un malheur, cherches-en la cause en toi-même, d'abord en toi-même. Nous portons en nous-mêmes la cause de tous nos malheurs » (p. 120).

Or, Banda a « l'habitude du malheur ». Cette situation, qu'Eza Boto illustrera plus tard dans *Perpétue ou l'habitude du malheur*, le conduit à douter de lui-même, au point de ne rien attendre des actions qu'il entreprend. Il conclut à l'inanité de toute entreprise et finit par se résigner, classant l'espoir parmi les torts (p. 142) et l'optimisme parmi les faiblesses :

Il voulait espérer et n'osait pas. Il avait appris à ne pas espérer trop vite (p. 145).

Au long des années et des jours, n'a-t-il pas connu l'échec ?

« J'ai fait ce que j'ai pu, mais je n'ai pas réussi (...) Mère, il y a des gens comme ça qui n'ont pas de chance, moi par exemple. Je t'assure nous n'y pouvons rien, ni toi, ni moi » (p. 120).

Qu'a-t-il tiré de son passage à l'école ? De mauvaises études ne lui permettent ni de comprendre ni de parler la langue des Blancs. Ce handicap l'oblige à se rabattre sur la cacaoyère de son père.

Par ailleurs, il ne sait rien de la ville. Il ignore, par exemple, que la vente du cacao a ses « coutumes » et que la qualité du produit ne suffit pas. Il lui manque d'être initié aux mystères de la vie citadine : sans son vieil oncle, il

persisterait à croire que sa récolte a été effectivement brûlée (p. 52). Mais le vieil homme « en sait des choses » (p. 55) que son neveu eût gagné à connaître ! Celui-ci est d'ailleurs conscient de son ignorance du milieu : pour savoir à coup sûr où prendre de l'argent, ne lui faut-il pas recourir à Koumé ?

Il lui demanderait peut-être un tuyau pour son affaire, sa grande idée. (...) Un de ces jours, à Bamila, il lui demanderait le tuyau, juste comme pour plaisanter (p. 92).

C'est donc l'échec, au seuil de la vie adulte :

Il commençait à manquer terriblement de confiance en lui-même. Rarement crise de croissance fut plus pénible (p. 172).

Banda est « un déraciné culturel abandonné à lui-même, sans prise nulle part : mauvais villageois, malheureux citadin et piètre chrétien »²⁷. Il est devenu le jouet du destin.

Une malédiction religieuse

D'où vient que l'existence de Banda semble ainsi déterminée par le malheur ? Plusieurs hypothèses sont proposées par le récit.

L'oncle Tonga met en cause les vieillards et la collectivité :

« T'es-tu jamais abstenu d'affronter les vieilles gens ? Je t'avais pourtant dit que cette chose-là on ne la faisait pas impunément... Dieu a eu pitié de moi et de ma vaine parole : il t'a frappé » (p. 121).

Tonga se prévaut du respect dû à l'âge. Banda serait donc victime de la malédiction des vieux et de Dieu. Il a beau ne pas prêter foi aux paroles de son hâbleur d'oncle, il finit par prendre peur :

Il lui resta (...) un goût d'amertume dans la bouche. Peut-être qu'en effet, il était maudit, propre à rien (p. 172).

Non seulement les vieillards, mais une bonne partie de la population de Bamila lui reproche son inconduite :

« Est-ce que tu oublies que tout Bamila t'en veut ? (...) Est-ce que tout un village peut t'en vouloir sans raison ? Penses-y, fils, tout un village comme Bamila ne peut pas t'en vouloir sans raison » (p. 123).

La soumission de l'individu à la collectivité est telle que la conduite de ce garçon frise le scandale car, à Bamila, la voix du peuple semble bien être la voix de Dieu. Banda l'apprend à ses dépens. Cependant, après réflexion, il se ressaisit :

« Qu'est-ce que ça signifie, tout Bamila ?... Vingt ou trente vieillards ?.. Ouais ! qu'est-ce qu'il fait de tous les autres ? (...) C'est vrai que lui et moi, nous parlons des langues différentes » (p. 137).

Après le chapelet de ses malheurs, il songe que la vente de son cacao lui aurait permis de se marier et alors,

il aurait ainsi prouvé à ses oncles, aux vieux, qu'on peut se conduire comme lui et réussir quand même (p. 137).

Une autre cause enfin est suggérée par Eza Boto : l'action des mânes. L'évocation, plusieurs fois reprise par Banda, de ce « quelqu'un ou quelque chose » qui se mettrait en travers de son chemin confirme son attitude religieuse devant le malheur. Elle constitue également la preuve que Banda n'est pas maître de son destin, du moment qu'il n'en peut expliquer le cours d'une manière autre que mythologique.

Toutefois, l'intervention des esprits dans la vie de Banda est à la fin si favorable qu'il semble exagéré de parler d'échec. Certes, il a manqué sa première initiation à la vie, d'où la multitude de malheurs qu'il a rencontrés. Mais, au terme de l'œuvre, il semble instruit par ces malheurs mêmes qui l'ont frappé. Les esprits l'auraient donc conduit du tunnel vers la pleine lumière, les malfaisants cédant peu à peu la place aux bienveillants. Le Banda qui pense encore à Fort-Nègre n'est plus malheureux ; il est riche et il réalise le rêve de sa vie : se marier du vivant de sa mère.

BANDA ET KOUMÉ

Les rapports de Banda avec Koumé sont d'affrontement et de méfiance, d'admiration silencieuse et de jalousie mal contenue.

Le dur de Tanga

Le physique de Koumé (cf. p. 27) déconcerte de prime abord : « jeune, plutôt grand, légèrement trapu », « ses longs bras, son long buste » contrastant avec « ses jambes un peu courtes », il se confondrait avec n'importe quel enfant du pays si son teint rougeâtre et ses yeux clairs d'albinos ne le distinguaient aisément.

A la différence de Banda, Koumé a un métier et sait défendre ses droits. Il a le sens de la revendication, qu'il pousse au besoin jusqu'au règlement de comptes :

« Les histoires avec des salauds comme M.T..., ça me connaît » (p. 31).

Koumé n'est pas un rêveur : certes, parfois,

son regard se perdait dans le lointain. Mais ça ne durait qu'un bref instant : il se reprenait aussitôt (p. 28).

Il s'est fixé des objectifs précis et s'organise en conséquence pour les atteindre ; aussi sera-t-il le « meneur » de l'insurrection (p. 78). Il ne recule pas devant les dangers, d'autant moins qu'il n'a « jamais été prudent » (p. 30). C'est d'ailleurs la cause de sa mort : passant outre aux recommandations de son guide, il chute dans le fleuve.

Ce « garçon bizarre, toujours sombre et seul » (p. 89), sur qui, de surcroît, pèse le rêve prémonitoire de sa sœur Odilia (p. 29), ce « dur » (p. 106) plein d'amour-propre (pp. 107, 137) qui « ne voulait pas se laisser guider » (p. 107) incarne le rêve de Banda.

Un modèle pour Banda

Banda rêve de force et de puissance. Il veut convaincre les autres et se convaincre lui-même qu'il n'est pas une mauviette. Aussi entretient-il avec Koumé des rapports ambigus d'admiration et de jalousie. Lui qui « avait toujours souhaité voir ce genre de garçon, des durs comme il disait » (p. 96) et qui « aurait été un dur lui-même sans sa mère » (p. 96), veut du moins le

paraître. Aux yeux de Koumé, il fera en sorte de « n'être pas en reste » (p. 94).

Car, avant même de l'avoir rencontré, Banda se fait du mécanicien une image épique :

Ce garçon devait être un homme formidable. S'il pouvait le voir, peut-être bien qu'il lui donnerait des tuyaux (pp. 79-80).

A quoi pouvait-il bien ressembler, ce Koumé, ce dur ? (p. 94).

L'admiration qu'il lui témoigne de son vivant ne fait que croître après sa mort :

Pour être un dur, il était un dur, le frère d'Odilia, un vrai dur... (p. 138).

Mais Banda n'a plus alors de raison de rivaliser avec Koumé, à qui sa sœur vouait un véritable culte. Car si son rêve est d'être un dur à la hauteur de Koumé, c'est également de l'évincer auprès d'Odilia, de mériter un peu leur double admiration. La peur et l'insécurité de Koumé offrent donc à Banda l'occasion inespérée de gagner leur confiance et leur estime.

En somme, Banda rêve d'être accepté comme un dur par le dur Koumé. Il profite de la situation de faiblesse où se trouvent le jeune ouvrier et sa sœur pour gagner du terrain, se faire valoir à leurs yeux et se donner quelque illusion de sa propre puissance. Il faut donc qu'à tout moment Banda s'appuie sur les autres pour se sentir vivre : il ne peut rien tout seul. Sa fortune conjugale et financière, il va la devoir à l'infortune de Koumé.

Littéralement, le malheur de Koumé et d'Odilia fait le bonheur de Banda.

Et un rival

Koumé est « presque un ami déjà » (p. 107). Mais il fait écran entre Odilia et Banda. Dès la mort de son frère, Odilia opère un transfert affectif instantané. Elle reporte sur Banda l'espoir d'une sécurité que lui garantissait le disparu :

« Banda... Banda... mon unique frère... Je n'avais que toi... Banda, m'abandonneras-tu ? » (p. 109).

Par cette interpellation ambiguë où se mêlent l'image de Koumé et le nom de Banda, Odilia, sans s'en rendre compte, confirme Banda dans son ambition, et lui permet de réaliser son rêve : parvenir à la hauteur de Koumé et l'évincer auprès de sa sœur.

Koumé mort, Banda s'affirme comme le dur qui protégera la faible Odilia. Il n'est pas impossible de découvrir en lui un désir obscur d'élimination, de destruction. Koumé et lui ressemblent à deux coqs dans une même basse-cour. Leurs rapports ne peuvent être que d'exclusion.

Deux êtres qui s'excluent

Banda ne semble pas profondément affecté par la disparition de Koumé. Nous n'affirmerons pas qu'il l'a souhaitée. Toutefois, la tentation en lui ne serait pas totalement à écarter. A preuve, sa froideur, fort surprenante : les gens de la forêt sont connus dans *Ville cruelle* pour leur sensibilité, leur sensiblerie même, dues à leur respect de la vie humaine (pp. 24, 62, 63). Or, ce que Banda regrette à la mort de Koumé, c'est d'abord le « tuyau » que ce dernier aurait pu lui donner (p. 109). Et l'envie qui lui vient de pleurer n'est due ni à la mort brutale de son « presque » ami ni au triste sort d'Odilia : comme les pleureuses des deuils, Banda ne songe d'abord qu'à ses « propres chagrins » (p. 109) ; eux seuls le feraient pleurer.

Entre les deux jeunes gens, le manque de mesure et l'amour-propre qui les animent déterminent un affrontement qui, pour n'être pas dit explicitement - sans doute même n'en sont-ils pas conscients -, n'en est pas moins réel et violent. Ainsi, Koumé reste-t-il méfiant vis-à-vis de Banda : il lui cache qu'il a pris de l'argent au Grec ; lors de la traversée du fleuve, il enfreint son conseil, comme par crainte d'un piège. Banda, de son côté, ne cherche, à cette occasion, qu'à en remonter à son compagnon, se vantant de sa familiarité avec le fleuve pour impressionner le jeune homme dont il a pris soin de s'assurer qu'il ne sait pas nager.

Les deux garçons sont trop fougueux pour s'accorder. Par leur aveugle impétuosité, ils ressemblent aux héros du théâtre romantique : « Ce sont des forces qui vont. Leur solitude et leur déséquilibre les obligent à un perpétuel départ »²⁸. Et ici, il faut prendre le terme « départ » dans sa double acception : mise en route pour un voyage, mais surtout séparation. Car Koumé et Banda vivent départagés, séparés, l'un à côté de l'autre, mais non l'un avec l'autre ; ils ne communiquent pas. Comme, en physique, deux

corps de même charge se repoussent, l'un et l'autre dans ce récit se ressemblent trop pour s'assembler. Inconsciemment animés par le même désir d'élimination, ces deux êtres s'excluent. Odilia même ne leur aura été que trait de... désunion.

BANDA ET SON ONCLE PATERNEL

Le vieux Tonga, oncle paternel de Banda, symbolise la gérontocratie villageoise. Eza Boto en fait un portrait qui suscite moins l'indignation que l'indulgence.

Tonga est pour ainsi dire taillé dans ce bois dont on fait les poutres d'église :

Ce qui le caractérisait le plus, en effet, c'était sa santé à peu près inaltérable, étayée par une force musculaire peu commune à son âge et une grande insensibilité aux variations de la température ambiante (p. 116).

Rancunier, hypocrite et menteur, ses rapports avec Banda trahissent un vif ressentiment à l'égard du jeune homme :

C'était un des hommes qui le détestaient le plus à Bamila, un de ceux à qui il le rendait le plus cordialement aussi (p. 116).

Une autorité bafouée

Ce vieillard représente une génération d'hommes exigeant respect et soumission de la part des puînés. Aussi reproche-t-il à Banda l'indifférence qu'il affiche à l'égard des vieilles gens : à ses yeux, elle équivaut à un mépris de la collectivité et risque de mener à la désintégration du clan. Car, à Bamila comme dans tous les villages du Cameroun et d'Afrique en général, l'individu est traditionnellement soumis au reste de la communauté dont la direction relève des vieillards. Et Pierre Mviena rappelle que, dans la société traditionnelle beti, le père de famille « mène ses gens tambour battant, devient hostile à toute idée de liberté »²⁹.

La querelle de Tonga a donc pour motif la revendication de son autorité. Dans cette société patriarcale, il demande à être reconnu comme le père.

Aussi menace-t-il Banda de sa malédiction et de celle de la collectivité - malédiction que Dieu même ne manquerait pas de cautionner :

« T'es-tu jamais abstenu d'affronter les vieilles gens ? Je t'avais pourtant dit que cette chose-là on ne la faisait pas impunément... Dieu a eu pitié de moi et de ma vaine parole : il t'a frappé » (p. 121).

Son analyse de l'influence néfaste des Blancs est une échappatoire. Ce n'est pas leur injustice envers Banda qu'il dénonce, ni le système d'exploitation qu'ils ont mis en place, mais l'irrespect et l'insoumission vis-à-vis des anciens qu'ils apprennent aux jeunes. Il ne les accuserait donc pas ainsi s'ils n'entamaient son prestige d'ancien :

« Ne vous laissez plus attirer par les Blancs. Que vous apportent-ils ? Rien. Que vous laissent-ils ? Rien, pas même un peu d'argent. Rien que le mépris pour les vôtres, pour ceux qui vous ont donné le jour... » (p. 124).

Une autorité injuste

Mais Banda retourne à Tonga ses accusations, lui rappelant les devoirs d'un vrai père envers son enfant. Le vieillard les a méconnus :

« Tu n'as jamais été droit avec moi ! Je t'ai demandé d'aller entamer le dialogue avec le père de ma fiancée. Pourquoi as-tu refusé ? Tu es vieux : cet homme t'aurait probablement écouté. Il aurait probablement eu plus de bienveillance pour moi : en tout cas, il ne m'aurait pas demandé tant d'argent » (p. 122).

Banda a donc respecté la coutume qui exige que le père amorce la palabre en vue du mariage de son fils. En refusant de faire cette démarche, Tonga a failli à ses obligations :

« Non, tu n'es pas un vrai père pour moi. Et comment me considérerais-je comme ton fils ?... Non, Tonga, mon père, mon vrai père est dans l'autre monde, hélas ! S'il vivait encore, je serais marié aujourd'hui... Tu as beau être son frère, ça ne suffit quand même pas pour que tu sois mon père, j'aime mieux te le dire » (p. 123).

Ce cri d'orphelin exprime le fondement de la révolte de Banda : on sait, en effet, l'importance du mariage et de la dot dans le récit, on sait aussi que les malheurs de Banda naissent de sa quête d'argent en vue de son mariage. Le refus de Tonga constitue la preuve patente de son hypocrisie, de sa méchanceté. Pour Banda, il n'est plus qu'un « infect vieillard » (p. 129).

Le symbole d'une tradition négative

Il faut donc faire justice à Banda et préciser sa position. Tonga agite la question de la tradition face à la modernité, laissant croire que le mépris et l'abandon de la première par les jeunes sont systématiques. Mais Banda n'est pas catégoriquement opposé aux vieillards. Il s'attaque à ceux qui, comme Tonga, symbolisent une tradition négative, préjudiciable aux jeunes générations dont elle ne favorise pas l'épanouissement. Avec ce type d'anciens, il n'existe aucune possibilité de dialogue :

« Nous ne pouvons plus nous entendre, toi et moi : c'est comme si nous parlions des langages différents » (p. 125).

Cette incommunicabilité va s'accroissant, symbolisée dans l'esprit de Banda par l'image des deux pirogues sur le fleuve :

Il lui semblait que Tonga et lui se trouvaient dans deux pirogues différentes sur un fleuve immense dont le courant était rapide. Ils se tenaient la main. Leurs mains se touchaient, s'agrippaient l'une à l'autre et se nouaient. Ils se mettaient à s'entretenir, très fort, chacun voulant forcer l'autre à passer dans son embarcation à lui, à le rejoindre à bord de sa pirogue à lui. Mais ils tiraient indéfiniment. Le courant rapide faisait s'écarter les pirogues l'une de l'autre et chaque minute qui passait accentuait l'écart. Finalement, de guerre lasse, leurs mains se dénouaient. Et chacun s'éloignait de son côté, plein de dépit contre l'autre (p. 125).

Ce fleuve sur lequel voguent et divergent deux générations est celui d'Héraclite, symbole de l'écoulement du temps. Son courant « rapide » exige des vieilles générations une grande force d'adaptation. Toute défaillance creuse leur retard, accentue leur écart d'avec les jeunes. Tonga,

accroché à des règles désuètes qui servent son égoïsme, a perdu contact, confiance et autorité avec son neveu.

Tout différent semble être l'oncle tailleur qui sait écouter le jeune homme « avec indulgence » (p. 54).

BANDA ET SON ONCLE MATERNEL

L'oncle maternel, tailleur à Tanga, sert de maître d'initiation à Banda.

Un maître d'initiation

Ce personnage, l'un des plus attachants de l'œuvre, est riche d'une longue et souvent triste expérience. En vingt-cinq ans passés sous sa véranda à héler des clients (p. 55), il s'est familiarisé avec les scènes de la rue et les intrigues de la ville :

« Les Blancs, j'en ai vu des tas arriver ; j'en ai vu des tas repartir. J'en sais des choses ! » (p. 55).

Il en sait tellement qu'il ne peut rester indifférent :

Une protestation inconsciente lui faisait secouer la tête et hausser les épaules continuellement (p. 54).

A la différence de Tonga, l'oncle maternel se préoccupe de l'avenir de Banda. Il s'émeut au récit de l'injustice qui frappe son neveu et se demande, sincère, « désemparé » (p. 53), comment le jeune homme pourra se marier après ce malheur. Aussi, n'est-il pas étonnant que Banda lui retourne son affection :

Son vieil oncle était un des rares hommes avec qui il pût parler à cœur ouvert, sans éprouver aucune gêne (p. 56).

L'ouverture d'esprit et de cœur de ce vieil homme lui permet de détecter l'origine et de prévoir la direction du vent de l'histoire :

« Fils, les choses vont mal ; le pays se gâte ; nous ne le voyons pas encore ; mais patience ! nous le verrons bientôt » (p. 55).

Le vieux tailleur constitue donc un puits d'expérience, le seul maître auprès duquel Banda puisse valablement s'initier aux mystères de la ville et de la vie.

Comme l'oncle paternel, il cherche les causes du malheur qui frappe son neveu. Mais, contrairement à Tonga, il ne triomphe pas devant le jeune homme ; au contraire, il le plaint et compatit à sa peine.

A noter enfin que ses vues sur la question du mariage sont identiques à celles de sa sœur cadette, la mère de Banda. Et l'on se demande si l'attachement de celui-ci à son oncle maternel ne serait pas l'extension de l'affection qu'il porte à sa mère, ce qui accentuerait l'opposition entre Tonga et le tailleur.

Un substitut de la mère

Dans la famille africaine, l'oncle paternel, substitut naturel du père disparu, attend généralement de son neveu une soumission inconditionnelle, des présents de toute nature. Il est le plus exigeant, porté à « manger » aux frais du neveu, à l'exploiter avec d'autant moins de scrupules qu'il récolte là où il n'a point semé.

Au contraire, l'oncle maternel est un asile pour l'orphelin. C'est auprès de lui que sa mère l'envoie³⁰. Il s'y rend parce que c'est la terre de sa mère, sa terre-mère. Le fait que Banda se sente à l'abri et en confiance auprès de son oncle maternel trouve son explication dans ces rapports de parenté, très courants à travers toute l'Afrique et même dans d'autres communautés du monde. Charles Péguy a relevé ce triangle affectif où l'oncle maternel entretient des rapports de complicité avec ses neveux : « Les enfants ont avec lui une liberté, une familiarité propre que le père n'aura jamais. Une connivence, une entente secrète, non déclarée »³¹.

Les personnages féminins

Diverses catégories de femmes sont présentes dans *Ville cruelle*, depuis les jeunes aux allures réservées jusqu'aux vieilles villageoises à la conduite irréprochable, en passant par les citadines légères à la réputation douteuse. Et les opinions des hommes de Tanga sont variées : si les uns saluent en elles le

plus beau don que Dieu nous ait fait (p. 72)

d'autres préfèrent les ignorer :

« Moi, je ne me marie pas, c'est que de deux serpents, je préfère être piqué par le moins vénéneux... » (p. 74).

Et d'autres encore se déchargent sur elles de « l'amertume de leur déception » :

Ils s'en prenaient à la femme bouc émissaire, à celle qu'ils avaient épousée, à celles qu'ils n'avaient pas pu épouser (p. 74).

Dans *Ville cruelle*, ceux qui prennent femmes se préoccupent moins de leurs propres sentiments que de leur fécondité. La mère de Banda déplore le célibat de son fils :

Comme c'était malheureux ! A son âge, il n'était pas encore marié alors que le fils d'Untel, de deux ans moins âgé, avait sa femme maintenant et même un enfant (p. 191).

Elle rejette la maîtresse de son fils par crainte d'une possible stérilité (p. 9). Quant à Odilia, au contraire,

A considérer tous les gestes qu'elle faisait, on aurait dit qu'elle contenait comme un amas de virtualités maternelles (p. 28).

Une telle conception fait poser la question de l'amour dans le mariage.

Dans ce récit, on a l'impression que la femme est évaluée seulement comme une « marchandise » - « précieuse » (p. 80) ou non. L'amour semble se réduire à l'attirance sexuelle. Selon Antoinette Mengue et Henriette Mbazoah³², les personnages d'Eza Boto sont victimes des « mensonges de l'amour », car assez souvent les partenaires prononcent les mêmes mots tout en parlant des langages différents. Cette absence de communication fait de l'amour véritable un miracle. D'où la prolifération des maîtresses, des « petites amies » et de bien d'autres filles de bonne volonté. « L'amour chez Mongo Beti est essentiellement physique, et la femme n'est qu'un objet qu'on a vite fait d'oublier »³³... Ainsi, Banda considère-t-il Odilia « comme tant d'autres » (p. 86), tout au moins au début ; son mépris pour les concubines des Grecs (pp. 58-59) s'étend facilement à toutes les filles qu'il rencontre.

Notons, en revanche, le respect et l'amitié d'Eza Boto pour les vieilles femmes : Sabina et Régina, dévouées et attachantes, infirment les déclarations tendancieuses de Tonga selon lesquelles Banda est détesté de tout Bamila. Ces femmes « aimaient Banda comme un fils » (p. 135). Leur affection est si profonde et leur prévenance si attentive que Banda en éprouve de la gêne. Avec quelques autres femmes du même âge, elles font exception, car elles contribuent à réhabiliter Bamila aux yeux de Banda :

Il était bien résolu à quitter Bamila après la mort de sa mère, mais il pressentait déjà que rien qu'à cause de ces femmes-là, il aurait une nostalgie éternelle de son village natal (p. 135).

D'une manière générale, seules les femmes de cette génération semblent dignes de respect dans *Ville cruelle* : elles ont le mérite d'être devenues « sexuellement inutilisables »³⁴, ayant atteint l'âge de la ménopause, avant lequel elles s'agitent autour des mâles, coquettes jusque dans l'église :

On pouvait voir que celle-ci détestait celle-là qui portait une plus belle robe ; et cette dernière méprisait superbement quiconque n'avait pas

une robe manifestement égale en valeur, en beauté, en coupe, à la sienne (p. 157).

Tel est le cadre général dans lequel se meuvent les femmes dans *Ville cruelle*. Cependant, certaines figures émergent : la maîtresse, la fiancée, Odilia, la mère surtout, à travers lesquelles s'éclairent les rapports de Banda au monde féminin.

BANDA ET LES FEMMES

Ville cruelle s'ouvre sur la rupture d'une liaison et se clôt sur un mariage : itinéraire du héros dont la relation aux femmes est d'une frappante complexité.

La maîtresse

Elle apparaît dès l'ouverture du livre. Cette jeune femme aux mœurs légères - elle « avait couché avec tant d'hommes » (p. 9) - s'est éprise de Banda et elle l'entretient avec zèle pour essayer de le conquérir : elle le « nourrit de bœuf » (p. 8), mention significative dans ce village de la forêt camerounaise : la viande de bœuf y est rare, réservée aux hôtes de qualité et en des occasions solennelles. La maîtresse soigne ainsi ses rencontres avec son amant, par calcul. Banda lui reproche son mercantilisme et dénonce ce « petit marché » (p. 8). Déception pour elle, qui en a pourtant l'expérience :

Les mâles étaient donc aussi cruels, aussi insensibles les uns que les autres ? (p. 8).

L'allusion aux mâles précise les rapports exclusivement sexuels qu'elle a eus avec les uns et les autres. Mais, avec Banda, elle persévère pourtant, argumentant avec fermeté, dans l'intention de le convaincre, c'est-à-dire de le vaincre : elle souligne l'avantage qu'elle présente, celui de pouvoir être épousée sans dot :

« Comment as-tu pu préférer cette petite gosse qui ne saura jamais préparer un repas ? Alors qu'avec moi... d'abord tu n'aurais rien à payer » (p. 8).

Elle lui rappelle le temps vécu ensemble et les mots tendres qu'il lui murmurait :

« Comment as-tu oublié (...) toutes les choses que tu me disais et que j'étais belle et que j'étais la seule femme au monde avec laquelle tu te plaisais vraiment ? » (p. 9).

Elle dénigre sa rivale, « misérable gosse » pour laquelle il lui faudra épargner tant d'argent (p. 14). Elle s'en prend enfin à la propre mère de Banda, qui « sera bientôt morte » (p. 9). En somme, la maîtresse fait le vide autour de l'homme qu'elle veut. Un vide qu'elle s'apprête à combler, car Banda aura besoin d'une épouse qui le sauve de son imminente solitude.

Cette fille tenace sait pourtant perdre avec fierté. Quand celui qu'elle avait « toujours considéré comme un grand bébé » (p. 14) la quitte, elle ne formule « aucun désir » (p. 15). La pitié qu'elle éprouve alors pour Banda n'est point dépit. Prostituée au grand cœur, vénale sans doute mais généreuse, et non sans dignité, elle se rehausse dans l'estime du lecteur.

La fiancée

La fiancée est la seule jeune fille que la mère de Banda « n'ait pas explicitement rejetée » (p. 14) :

Quand elle a été chez nous, ma mère, après l'avoir vue, a dit comme ça : « C'est une belle femme. » Et puis plus rien. Elle ne l'aime pas spécialement (p. 14).

Tant qu'il avait été question de l'épouser et que le mariage paraissait possible, Banda « s'était plu à l'évoquer, à parler d'elle, à la voir » (p. 80). Résigné, il s'efforçait de trouver des qualités à la « gosse », pour plaire à sa mère. Mais la perte de son cacao le tire de sa résignation ; l'image de la fille s'estompe aussitôt dans son esprit :

Toute la journée, il n'avait pas un moment pensé à elle. Cette constatation l'amusa. Pourquoi n'ai-je pas pensé à elle, se demanda-t-il ? (p. 80).

C'est qu'inconsciemment Banda ne désire pas ce mariage. Aussi, lorsque la perte du cacao enlève au jeune homme tout espoir de rassembler une dot, il se trouve comme libéré intérieurement :

Après ce qui lui était arrivé aujourd'hui, il était certain de ne plus pouvoir l'épouser ; du coup, il lui trouvait beaucoup d'imperfections physiques et morales (p. 80).

Il lui reproche sa « docilité à l'égard de ses parents, son indolence, sa trop constante bonne humeur » (pp. 80-81). Elle mène une vie facile, qui lui ôte toute personnalité et toute volonté d'émancipation. (Eût-il préféré une fille plus indépendante ?) Il éprouve « une sorte de dégoût quand il pense à elle » (p. 80). Il parle d'elle à Odilia, mais « sans émotion » (p. 82).

Cette « gosse » n'a donc aucune valeur intrinsèque. Tant qu'elle est associée au bonheur de la mère, Banda lui trouve quelque charme. Mais dès que la perte du cacao rend le mariage impossible, ses attraits s'évanouissent (p. 80).

<i>La fiancée</i>	<i>Odilia</i>
1. Elle n'a jamais souffert (p. 81).	1. Ils se rencontrent dans la souffrance.
2. Banda veut faire plaisir à sa mère (pp. 80, 217).	2. Elle plaît tout de suite à Banda (p. 218).
3. Il parle d'elle sans émotion (p. 82).	3. La pensée de la jeune fille le remplit d'émoi (p. 218).
4. Il éprouve pour elle une simple attirance chamelle (p. 217).	4. Elle lui est une sœur et une mère.
5. Il l'épouserait par obstination et pour s'affirmer (p. 217).	5. « Je l'épouserais, puisque tu le veux » (p. 216).

BANDA FACE À SA FIANCÉE ET À ODILIA

L'épouse-sœur

Mais voici Odilia !

« Je ne peux pas savoir, mère. Je vais essayer. Et si elle ne voulait pas de moi ? - Et si elle voulait de toi ? - Alors, mère, je l'épouserai, puisque tu le veux » (p. 216).

Ce bout de dialogue rassemble enfin les trois volontés nécessaires au mariage de Banda. Seul, celui-ci cache encore son sentiment profond, simulant l'obéissance par gratitude : le rêve intime du jeune homme est de décider lui-même de son destin, mais, par amour filial, il en laisse le soin à sa mère.

Odilia est pourtant bien la femme qu'il s'est choisie. L'auteur éclaire ce choix par un détail significatif : alors que la maîtresse et la « gosse » se perdent dans l'anonymat, Odilia est la seule à être nommée. C'est qu'elle a toutes les qualités que Banda ne trouvait pas chez les deux autres.

Physiquement, il éprouve une attirance profonde pour la jeune fille, en qui il entrevoit déjà la mère de ses enfants :

Elle donnait, dès l'abord, une impression immédiate et générale de beauté rayonnante. Elle était bien proportionnée, plutôt forte, mais souple, avec l'arrière-train un peu proéminent. Sa poitrine fournie tendait la robe de cotonnade. (...) A considérer tous les gestes qu'elle faisait, on aurait dit qu'elle contenait comme un amas de virtualités maternelles (pp. 27-28).

Sur le plan moral, Odilia est timide (p. 84), réservée : elle ne dit pas son nom d'emblée à Banda (p. 81), prétend chercher son frère qu'elle sait caché en brousse (pp. 81, 85) et hésite à accepter la bière qui lui est proposée (p. 83). Ce n'est pas une citadine (p. 84) : elle ne fume pas, elle diffuse fraîcheur et pureté (p. 87). Aussi s'indigne-t-elle lorsqu'elle se méprend sur l'attitude de Banda :

Par nervosité, il lui pressait la main. Elle ne comprit pas que c'était par nervosité. Elle prit peur soudain et protesta en se dégageant, la bouche mauvaise : (p. 88).

Odilia n'est pas comme les autres ; c'est une fille différente et qui, pour cela, ne laisse pas Banda indifférent :

Il n'aurait pas pu dire ce qu'il ressentait en rêvant à elle ; il lui semblait simplement qu'il aurait voulu la voir souvent, qu'il aurait souhaité vivre sous le même toit qu'elle (p. 182).

Quant à la jeune fille, tout en demeurant très pudique, elle sait cependant se déclarer devant la mère du jeune homme :

« Il me semblait que quand on ne peut pas épouser une certaine femme, ma foi, on en épouse une autre. (...) Tu sais, chez moi, il n'est plus question d'argent maintenant quand on se marie. (...) Ton fils devrait venir voir chez nous : il y trouverait bien une fille à son goût. Il serait le bienvenu, il est si bon, si aimable... C'est un garçon comme les filles n'en refusent pas » (pp. 200-201).

Dans ce parler profondément africain, les avances et les aveux sont à peine voilés par une volonté d'indifférence qui ne trompe pas la mère. Cette forme d'expression mesurée, volontairement nuancée et évasive tranche avec la hargne de la maîtresse. La mère n'est pas dupe : elle pousse Odilia, soulagée, à déclarer ouvertement son amour pour Banda (pp. 201-202).

Après cet accord, Odilia prend aussitôt la direction de la maison ; elle parle en épouse :

« Je m'en vais te servir le repas que je t'ai préparé » (p. 205).

Banda ne mangera plus de la cuisine de sa mère, celle-ci ayant trouvé en Odilia une remplaçante fiable. Mis devant le fait accompli, à son grand bonheur, le jeune homme laisse libre cours à son émotion :

Pour la première fois, il se sentait moins seul dans ce monde... Il avait perdu l'impression désagréable et humiliante qu'on lui avait imposé un combat avec la certitude d'être vaincu ; (...) désormais l'espoir de vaincre serait permis (p. 220).

Il a trouvé l'épouse-sœur dont il avait besoin.

Nombreux sont les passages de *Ville cruelle* où Banda fait référence à Odilia comme à sa « petite sœur » (pp. 86-87, 91, 109, 110, 114, 201, 211, 219, 224). Dès leur rencontre dans la buvette, il revient à l'histoire tout

imaginaire d'une sœur morte qui aurait porté le nom d'Odilia. Certes, ce genre d'invention est une astuce courante pour un homme qui veut accoster une femme : tel feint de se rappeler un visage, tel autre suppose un nom pour s'excuser aussitôt de sa méprise, l'essentiel étant d'établir un contact et d'engager une conversation. Mais le cas de Banda est plus complexe. Assurément, le vin a dû raviver la fertilité de son imagination et éveiller son désir :

Il se retourna de nouveau vers la jeune fille qu'il se surprit à examiner. (...) Il comprit à ce besoin d'épanchement qu'il était tout à fait soûl (p. 81).

Et l'histoire de la « petite sœur » est « inventée de toutes pièces » (p. 86) pour les besoins de la cause. Cependant, le trouble apparaît lorsque ce mensonge manifeste répond à un désir latent, longtemps entretenu :

Il avait toujours désiré une sœur cadette et il lui semblait parfois qu'il en avait eu une qui était morte en bas âge. Il n'aurait pas pu dire d'où lui venait cette impression, mais il l'avait souvent éprouvée (p. 86).

L'effet du vin passé, Banda persiste à considérer Odilia comme sa petite sœur imaginaire, et ce jusqu'à la fin du récit où elle devient sa femme. Cette attitude vaut d'être analysée.

Peut-être faut-il y voir la manifestation d'un besoin réel de sécurité ? Banda sait sa mère mourante et la perspective du vide qu'elle va laisser l'effraie. Il est donc possible que l'histoire de la petite sœur morte soit l'expression d'une volonté morbide de substitution, que la sourde conscience que Banda prend de l'imminence de la mort de sa mère se manifeste par une histoire de sœur morte, selon le processus de prémonition courant dans l'œuvre. L'histoire inventée serait ainsi un appel de détresse que le jeune homme lance à Odilia en qui il vient de reconnaître, non pas exactement une petite sœur, mais une âme-sœur, celle qui saura combler le vide qui va se creuser dans sa vie.

Pour autant, faut-il soupçonner une tendance matricide inconsciente chez Banda ? Nous dirons que les faits eux-mêmes apportent la réponse :

« Ce n'est pas que je souhaite la mort de ma mère. Je ne la souhaite pas, non. Mais elle sera bientôt morte tout de même. » (p. 13).

Et nous verrons plus loin comment se développe entre sa mère, sa petite sœur imaginaire, Odilia et lui-même, un jeu d'assimilation et d'élimination dont la mère est inéluctablement la victime.

On peut encore se demander si l'expression « petite sœur » prise à la lettre n'est pas la manifestation de quelque désir incestueux chez Banda, et s'interroger pareillement à propos d'Odilia qui le questionne :

« Est-ce que tu ne voudrais pas être mon frère aussi ? » (p. 110).

La thèse est séduisante, car des situations similaires troublantes reviennent dans presque toute la production romanesque de Biyidi. La plupart des personnages parlent de leur sœur comme d'une épouse ou de leur épouse comme d'une sœur (sans compter ces mères qui parlent de leurs fils en termes de conjoints). Ainsi, dans *Mission terminée*, Endongolo déclare qu'il vivait avec sa petite sœur qui lui tenait lieu d'épouse « partiellement... seulement partiellement » (p. 148), et Jean-Marie Medza avoue que la jeune fille qu'il est amené à épouser est pour lui « comme une petite sœur, une frangine » (p. 140) : il la désire « tout en la chérissant comme (sa) sœur » (p. 152). Il s'agit moins d'inceste que de cette protection dont les héros se sentent le devoir vis-à-vis de la sœur réelle ou de la femme aimée, sœur par alliance.

Cette vocation tutélaire explique davantage les propos ambigus de Banda. Nous la retrouvons dans *le Roi miraculé* et dans *Perpétue ou l'habitude du malheur* où, respectivement, Kris et Essole s'en prennent vivement à leurs mères et à leurs frères aînés pour avoir exposé la « petite sœur » à une sorte d'esclavage. Pareillement, Banda se promet de défendre Odilia contre les multiples dangers auxquels l'exposent la situation inconfortable puis la mort subite de Koumé. C'est plus tard que cette volonté de protection devient de l'amour. Une scène de *Remember Ruben* confirme notre point de vue : une femme légère fait des avances à Mor-Zamba, le personnage central :

« Tu veux savoir ce qui me fait rire, est-ce vrai ? Tu me rappelles mon frère aîné (...). Seulement, tu sais, je ne suis pas tellement sûre que mon frère soit vraiment un homme. Je crois avoir entendu sa femme chuchoter qu'il n'était un homme qu'en apparence » (p. 50).

Remember Ruben vient vingt ans après *Ville cruelle*. Cette fois, c'est une femme qui assimile un homme à un frère aîné, et non plus à un cadet. Cependant, malgré l'ambiguïté du langage, l'hypothèse de l'inceste tombe car cette femme parle de l'impuissance de son frère d'après des ouï-dire. Les propos de Banda et d'Odilia, comme ceux de la femme citée ci-dessus, répondent plutôt à un art de courtoisie chez certains peuples du Sud-Cameroun où le fait d'appeler l'amant « frère » et l'amante « sœur », loin de trahir quelque licence sexuelle, témoigne du niveau d'intimité auquel l'un et l'autre prétendent. Ce langage tout à la fois de tendresse et de provocation est une manière d'exprimer un amour inconditionnel. Voilà pourquoi, de toutes les filles qui apparaissent dans le récit autour de Banda, seule Odilia sera élevée au rang de « sœur ». Si elle est la cadette, c'est pour que Banda puisse se présenter en qualité de défenseur. Tout comme dans *Remember Ruben*, où la femme infidèle assimile Mor-Zamba à un « frère aîné », toujours par désir de protection : elle éprouve un pressant besoin de sécurité (sexuelle) qu'elle ne trouve pas auprès d'un mari dont elle déplore les insuffisances.

Le thème de la femme-sœur dans l'œuvre de Biyidi n'est donc pas la manifestation d'une quelconque volonté d'inceste, mais l'expression d'un amour total et d'une protection sans faille. Ces deux données sont inséparables dans nos régions de forêt où le moindre buisson peut cacher un danger mortel. La femme-sœur rencontrée n'est rien moins que l'âme-sœur attendue et dont l'amour est conditionné par un serment de protection et un sentiment de sécurité.

*

Trois prétendantes, une épouse. L'amour enfin s'exprime, non pas en des paroles futiles et de vaines promesses, mais par l'engagement que Banda prend de changer le cours de sa vie en transformant le hasard en destin. Cet engagement le grandit et semble achever son initiation :

Pour Odilia, il travaillerait vingt-quatre heures sur vingt-quatre s'il le fallait. (...). Pour elle, il ferait bien attention de ne pas porter la main sur le Blanc, de ne pas s'attirer des histoires. Ouais ! il ne se pardonnerait jamais d'abandonner Odilia, toute seule dans la détresse (p. 219).

La réponse à la question « Banda, m'abandonneras-tu ? » (p. 109) a tardé. Mais elle est venue, riche d'une vision optimiste de la vie. L'amour de Banda n'est plus la simple possession libidineuse, mais un sentiment profond et un engagement fervent.

BANDA ET SA MÈRE

Omniprésente, la mère de Banda détermine toutes les initiatives de son fils. A telle enseigne que la critique a pu envisager l'appel de Banda « ma mère » comme « le mot essentiel à la compréhension de tout le roman. Les difficultés dans les rapports avec la mère (...) font ainsi l'unité de la structure du premier roman d'Eza Boto (...). Banda oppose à la séduction de sa maîtresse son devoir d'obéissance à sa mère ; il oppose à son respect pour sa mère sa haine de ses oncles (paternels). Enfin, il préfère à la maîtresse repoussée la “ gosse ” imposée par sa mère. La mère trop aimée renforce l'oppression d'une gérontocratie traditionnelle inhibitrice »³⁵. Cette mère, si présente dans *Ville cruelle*, est-elle donc l'« ogresse » qui empêche l'épanouissement d'un fils ?

Une femme dévouée et pieuse

La mère de Banda a le sens du sacrifice. Elle est généreuse vis-à-vis d'autrui :

Elle avait aidé ceux qu'elle pouvait aider, donnant à manger à ceux qui avaient faim, à boire à ceux qui avaient soif (p. 191).

C'est d'elle que le jeune homme devait tenir ce caractère impétueux, et volontiers généreux (pp. 192-193).

Mais c'est à élever son fils qu'elle a consacré sa vie (pp. 13, 191). Par fidélité à la mémoire de son époux, elle s'est gardée de quitter Bamila, malgré l'hostilité de la famille :

« Si elle était restée dans ce pays hostile, au milieu des demi-frères de mon père qui lui en voulaient à mort (...), c'était pour moi. (...) Mon père avait toujours exprimé le souhait que je prenne un jour sa

succession à Bamila. Elle n'avait pas le droit de partir, de m'arracher à mon terroir » (pp. 12-13).

Elle a envoyé son fils à l'école laïque comme le souhaitait son mari. Toutes les peines endurées l'érigent en « symbole de la souffrance » (p. 50), une souffrance que seule sa piété semble soulager.

Elle envoie régulièrement son fils au catéchisme (p. 11), le mène de force à la messe (p. 12), croit ferme à la vie de l'au-delà (p. 192). Son unique point de désaccord avec les prêtres est leur méconnaissance des forces de Satan (p. 131).

Une femme lucide et méfiante

Lucide, la mère de Banda prend conscience des mutations intervenues dans la génération de son fils et, chose exceptionnelle chez les gens de son âge, elle les accepte :

« De notre temps, si un Blanc te disait : “ Mets-toi à genoux ”, tu ne trouvais rien de mieux à faire que de te mettre à genoux ; ou bien : “ Couche-toi sur le ventre, que je te fouette le derrière ! ”, tu t'aplatissais sur le sol. Aujourd'hui, avec nos fils, ce n'est plus la même chose. Ils ont grandi ; ils nous méprisent parce que nous avons courbé la tête devant les Blancs. Eux, ils marchent fièrement, en se frappant la poitrine » (p. 195).

Elle se sait malade, mortellement atteinte, et ne se berce d'aucune illusion :

« Non, je suis finie, il n'y a pas de doute » (p. 192).

Aussi reconnaît-elle à leur juste prix les efforts ruineux vainement déployés par son fils pour sa guérison (p. 192). Manifestement, elle n'exigerait plus rien de Banda, sauf de le voir enfin marié, bien marié. D'où sa méfiance envers celles qui lui sont présentées, notamment les citadines contre lesquelles elle a une prévention toute paysanne (p. 191).

Cette femme usée frappe Odilia par son caractère enjoué et sa dignité ; elle plaisante volontiers malgré sa solitude et sa maladie ; elle n'accable pas son entourage de ses propres malheurs, ce qui, somme toute, est signe de grandeur d'âme et de générosité. C'est par ce même sentiment d'affection maternelle qu'elle se désespère de mourir avant d'avoir marié son fils.

L'arrivée d'Odilia lui fait adopter la noble attitude de Siméon devant l'Enfant Jésus : elle s'efface :

« Cette femme-là j'aurai attendu toute ma vie que tu la découvres. Et voilà que c'est arrivé : c'est un ange du Bon Dieu, un vrai. Je peux m'en aller maintenant. J'annoncerai une heureuse nouvelle à ton père de l'autre côté » (p. 216).

Mais en attendant cet instant, l'instinct maternel veille et grève les rapports mère-fils.

Un fils subjugué

Les déclarations d'amour filial de Banda sont nombreuses à travers le récit :

« Vois-tu, (...) ma mère, pour moi, c'est... oh ! à quoi bon, tu ne comprendras jamais. (...) J'aime ma mère. Aïe ! Je l'aime comme tu ne peux pas savoir » (pp. 9-10).

Comme le « Sans dot » dans *l'Avare*, « ma mère » dans *Ville cruelle* ferme la bouche à tout.

Banda est subjugué par celle qui, après l'avoir mis au monde, l'a élevé avec « une sollicitude extrême » (p. 11). La religion est leur unique point de divergence. En dehors de ce domaine, il plie devant tout désir qu'elle manifeste :

« Elle veut que je me marie avant sa mort. Ce sera sa dernière joie. Je ne peux tout de même pas lui refuser ça » (p. 14).

Ce qui lui importait surtout, c'était de procurer une joie à sa mère ; de se marier pour lui procurer une petite joie, juste une petite joie avant sa mort (p. 183).

Se marier est donc, pour Banda, s'acquitter d'une dette. Et l'on peut se demander s'il n'y a pas là quelque ambiguïté...

Cette ambiguïté entre le fils et la mère commence à l'époque de l'école :

« A son insu, je grandissais, je m'endurcissais, je devenais un homme » (p. 12).

Voilà qui éclaire leurs rapports : tout se passe *à l'insu* de l'un ou de l'autre :

– Banda affirme son attachement pour sa mère ; mais, à son insu, il ne rêve que de la quitter, de partir enfin ;

– il reconnaît les sacrifices consentis par sa mère, mais n'en projette pas moins de quitter Bamila, sans paraître s'apercevoir qu'un tel projet est la négation même de tant de lutttes, d'efforts et de soins ;

– il clame son obéissance à sa mère ; mais, à son insu, il a surtout peur des morts et de leur vengeance ; il ne désobéirait pas à sa mère, même morte, parce que « les morts sont toujours parmi nous » (p. 14) ;

– il contraint son amour-propre, le faisant céder « devant l'amour filial, ou plutôt la pitié filiale » (p. 185) ; mais, inconsciemment, il lui reproche sa castration morale :

Sûr, il aurait été un dur lui-même sans sa mère (p. 96) ;

– et parfois, brièvement, sa rancœur explose, comme au début du récit, quand sa maîtresse lui demande pourquoi il la renvoie :

Au bout d'un petit moment, il lâcha imprudemment et avec colère :
« Ma mère ! » (p. 9).

Ce que Banda déclare consciemment semble donc en contradiction avec ce qu'il éprouve inconsciemment. Mais n'en est-il pas de même pour sa mère ?

Une mère castratrice

Celle-ci croit travailler au bonheur de son fils. Mais, en son for intérieur, elle ne rêve que de se survivre en lui. Elle n'accepte comme épouse pour son Banda qu'une jeune fille en qui elle se reconnaisse, à qui elle puisse s'assimiler, qui soit une autre elle-même auprès de lui.

Elle la trouve en Odilia, à qui elle s'identifie aisément :

« Comme tu as bon cœur, petite fille ! Mon Dieu ! tu dormais bien cette nuit (...) et cela me faisait du bien de t'entendre dormir : il me semblait que c'était moi-même qui dormais » (p. 188).

Cette assimilation explique qu'Odilia se voit instantanément confier la responsabilité de faire la cuisine pour le trio. La vieille femme lui parle sans « aucune arrière-pensée » (p. 190). Elle lui pose « sans façon » (p. 201) la question du mariage : en somme, la mère qui se sent mourir (p. 192) demande à sa doublure de la remplacer auprès de son fils.

La mère et le fils sont, en définitive, deux solitudes contiguës. « Elle voudrait se perpétuer dans la vie amoureuse de son fils, celle qui est permise et qui échappe à tout sentiment de culpabilité. La fille qu'il aura choisie symbolise pour elle un archétype, un nœud de désirs et d'espérances personnelles et permet de contourner les impératifs de la censure sans pour autant altérer la nature des liens que la mère entend maintenir avec son fils, même au-delà de la mort »³⁶. Banda et sa mère s'accordent sur le mariage, manifestant l'un pour l'autre ce qu'ils croient être de l'amour. D'une manière inavouée, ils acceptent le mariage, « Banda pour échapper à la gêne, sa mère avec l'ambition de se prolonger au-delà de la mort ; mais l'un et l'autre avancent le prétexte qu'ils veulent le bonheur du partenaire (...). La relation mère-fils, chez le héros de *Ville cruelle*, aboutit à une impasse »³⁷.

L'ambiguïté de ces rapports naît donc de la difficulté à déterminer où finit le prétexte conscient et où commence le mobile inconscient des actions des deux personnages. Une certaine insincérité les caractérise, aucun d'eux n'ayant la volonté ou la possibilité de découvrir ses intentions cachées. Banda met en avant la joie de sa mère, alors qu'il est fortement assoiffé de liberté. La mère excipe du bonheur de son fils, alors qu'elle est animée par un tenace désir de survivance.

Double assimilation et double élimination

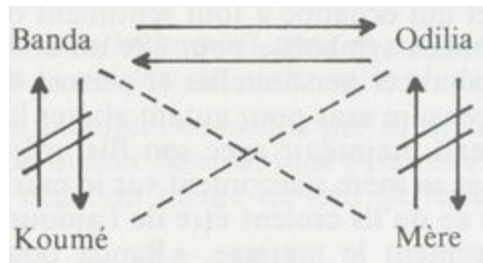
Seule, la double assimilation à laquelle nous assistons dissipe le malentendu : la mère s'identifie à Odilia, laquelle retrouve en Banda son frère Koumé :

Elle aurait un frère, un autre frère qui ne le cédait en rien au premier (p. 201).

Cette double assimilation conduit Eza Boto à une double élimination : Koumé d'abord, puis la mère disparaissent au profit de la relation entre Banda et Odilia. L'un, fort et adoré de sa sœur, et l'autre, possessive et adorée de son fils, y font inconsciemment obstacle.

Aussitôt, les doublures - Odilia pour la mère et Banda pour Koumé - évincent les originaux. L'auteur les sacrifie sur l'autel de l'amour véritable et du bonheur. La structure de substitution évoquée plus haut³⁸ à propos de la composition de l'œuvre, se vérifie donc au niveau des personnages.

Le schéma qui suit voudrait rendre compte des rapports complexes ci-dessus évoqués. Il permet en quelque sorte de les visualiser :



- Odilia assimile Banda à Koumé ; elle le considère comme son second frère ; elle transfère sur lui l'affection qu'elle avait pour Koumé ;
- la mère, s'identifiant à Odilia, se laisse remplacer par elle auprès de Banda ;
- Banda admire Koumé, le dur de Tanga et le frère d'Odilia ; il tente de l'égaliser ; il se substitue à lui dans l'esprit de la jeune fille ;
- Banda ressemble à sa mère : « Comme ils se ressemblaient, la mère et le fils » (p. 199) ; mais en même temps, il cherche à rompre sa relation de dépendance vis-à-vis d'elle ; Odilia lui permet de réaliser ce but.

*

Qu'il s'agisse des hommes ou des femmes, le jeu des rapports entre les personnages de *Ville cruelle* est donc fort complexe et fait ressortir leur évolution interne. Pour Thomas Melone, les héros d'Eza Boto sont « de très

fortes individualités (...) ; cette forte individualité extérieure se double aussi d'une intense individualisation intérieure »³⁹. La conséquence en est la solitude et l'incommunication. Melone en conclut que *Ville cruelle* est « le roman de l'impossible solidarité »⁴⁰.

Cette conclusion est d'autant plus pertinente que l'amour et l'entente entre les personnages sont obscurcis par des malentendus : la piété filiale est aussi pitié, l'amour maternel se mue en possession castratrice, l'amour tout court se réduit souvent à l'attrait sexuel, l'amitié se mêle de rivalité inavouée.

Les personnages sont ainsi isolés les uns des autres. Leur solitude accentue leur incompréhension. Chacun parle son propre langage, bien que tous prononcent les mêmes mots. La cruauté de la ville les écrase, celle du langage les sépare.

Mais il arrive parfois que l'amour véritable naisse et prenne les partenaires à l'improviste, comme une fleur jaillie d'entre les rochers. Alors, les êtres concernés ne s'en défendent plus, mais s'engagent résolument dans le sentier du bonheur.

La nature

Nous ne saurions clore l'étude des personnages sans en signaler deux, au statut singulier, mais dont le rôle est particulièrement important pour Banda : le fleuve et la forêt.

LE FLEUVE

Imprévisible et cruel

Le fleuve qui traverse Tanga joue un rôle déterminant dans le récit. Frontière naturelle entre la ville et la forêt, il permet le transport des billes de bois. Son animation en fait « une des curiosités de Tanga, une espèce de cirque permanent » (p. 17). Mais, dans la forêt, il change de visage, s'écoulant « silencieux, miroitant, majestueux, terrible » (p. 100). Sa rumeur « sourde, lourde » révèle au loin son « écrasante présence » (p. 102). Koumé, le dur de Tanga, en a peur : il ne sait pas nager, il n'y a pas de fleuve du côté de chez lui (p. 98).

Ce portrait intentionnellement effrayant prépare au drame, car le fleuve est imprévisible et réserve de tragiques surprises. En même temps qu'il garantit la sécurité une fois traversé, il présente des risques mortels. Même Banda ressent devant « son fleuve familier » (p. 111), devenu « le théâtre de sa détresse » (p. 147), « une irréductible impression de cauchemar » (p. 111). Par deux fois, il manque d'y perdre la vie (pp. 104, 140-142). Le fleuve présente ainsi une dualité qui a fait penser que « l'eau a traumatisé, hanté sans répit la conscience du jeune artiste »⁴¹.

L'obsession de l'eau chez Eza Boto s'explique-t-elle par des drames personnels ? Le père de Biyidi est mort noyé dans le Nyong. Son frère a péri de même en France. Le drame de Koumé revêt donc une dimension

personnelle, et - sauf anachronisme - l'on croit entendre le jeune Biyidi derrière les appels désespérés d'Odilia :

« Mon frère... il est tombé... je l'ai appelé... il ne répond pas... il s'est noyé... mon frère... Koumé, réponds-moi » (p. 105).

Complice et propice

Ce fleuve à la puissance imprévisible sait pourtant se montrer favorable.

Il est le lieu où Banda trouve des solutions à ses problèmes : n'est-ce pas sur le fleuve qu'il hérite d'Odilia et qu'il trouve une forte somme d'argent ? aux abords du fleuve que son défunt père se manifeste à lui ? Cette dernière scène n'est d'ailleurs pas sans rappeler le Styx antique que traversaient les humains à la fin de leur séjour terrestre, selon une conception de la mort qui n'est pas étrangère à la communauté d'origine d'Eza Boto : la mort, en effet, est considérée par les Beti comme le passage d'un grand cours d'eau, au-delà duquel attendent les Ancêtres. On retrouve ce mythe dans *le Roi miraculé*, où un Essazam s'inquiète que le chef Essomba Mendouga puisse mourir sans baptême :

« Qui peut dire qu'il n'en aura pas besoin une fois qu'il aura fait la traversée ? » (p. 110).

Complice, le fleuve est témoin de l'union symbolique entre Odilia et Banda, lors de leur voyage nocturne en pirogue. La scène comporte trop de connotations érotiques pour qu'on n'en suggère pas une lecture psychanalytique. Les passages qui suivent laissent croire, en effet, que Banda initie Odilia aux jeux de Vénus :

Il voulait lui procurer la plus grande sensation de sécurité possible. Mais il dut scruter longtemps la nuit sous les fourrés proches de l'embarcadere avant de trouver une pagaie, une belle pagaie (...) s'arrondissant et se rétrécissant progressivement jusqu'à la taille où elle portait une sorte de nœud. (...) Il bondit et se percha sur la poupe. (...) Banda agitait la pagaie d'un mouvement mécanique, souple, régulier, et faisait clapoter l'eau. (...) La lune froide les enveloppait d'un pagne gris. (...) Banda regarda la jeune fille affalée à l'avant de la pirogue. De temps en temps, la poitrine d'Odilia se gonflait tout à

coup. (...) La jeune fille se mettait alors à gémir lamentablement, irrésistiblement. (...) Elle ne faisait pas exprès de pleurer : c'était plus fort qu'elle. Il lui caresserait les cheveux et la joue quand ils seraient à terre (pp. 110-112).

De ce texte, trop long pour être cité dans sa totalité, nous n'avons retenu que les passages les plus suggestifs, qui donneraient à croire que, reprenant contact avec la terre ferme, les deux jeunes gens débarquent... du septième ciel. Car si, en réalité, Odilia est éplorée, une lecture psychanalytique démontrerait qu'elle est plutôt déflorée, que sa douleur manifeste s'associe à son plaisir latent, étant donné que dans *Ville cruelle* l'amour naît de la mort. Nous suggérons cette possibilité de lecture, compte tenu des images phalliques dont Eza Boto émaille le récit par ailleurs.

En effet, il apparente le fleuve à un « serpent noir » (p. 100). Or, par deux fois dans l'œuvre, ce même animal est évoqué dans un contexte galant. La première mention apparaît dès l'ouverture du récit ; Banda est étendu sur le lit de sa maîtresse :

Son corps long et maigre évoquait ces gigantesques serpents tout noirs que les femmes rencontrent parfois, se prélassant dans leur champ, en proie à une pénible digestion (pp. 7-8).

Quand on sait que, pour les psychanalystes, le serpent symbolise le sexe mâle, il n'est pas surprenant que ce soient surtout les femmes qui le « rencontrent ». Une seconde mention en est faite dans la chanson que le jeune homme sifflote :

« Tu es beau, tu es noir comme un serpent noir couché dans un champ de manioc » (p. 175).

Comme le fleuve dans la forêt, le serpent évolue dans le champ. Nous nous trouvons ici en présence d'une puissante association d'images où l'homme, le serpent et le fleuve qui renvoient à la masculinité font bloc en face de la femme, du champ et de la forêt qui évoquent la féminité et la fécondité.

Cette association du serpent au sexe mâle, présente dans *Ville cruelle*, est fréquente chez Biyidi. Dans *le Pauvre Christ de Bomba*, Denis parle du plaisir sexuel auquel il vient d'être initié :

« Un petit serpent, un tout petit serpent s'est détaché lentement de ma colonne vertébrale où il s'était logé ; sans hâte, il a déroulé ses anneaux dans mon bassin ; il s'est élancé doucement, il a débouché furtivement, timidement dans mon bas-ventre... Ce n'était plus l'envie de pisser... » (p. 121).

Dans *Mission terminée*, la description d'une baignade précise le rapprochement. Nus dans la rivière, les jeunes gens de Kala se moquent de Petrus-Fils-de-Dieu dont la verge semble atrophiée. Petrus se défend :

« C'est à cause de la fraîcheur de l'eau. Je connais des moments où elle devient aussi longue qu'un serpent-bananier et aussi volumineuse qu'un python... » (p. 68).

C'est uniquement dans *le Roi miraculé* que le serpent apparaît comme dangereux à Kris (p. 106) et à Raphaël (pp. 119-122).

Nous observons par ailleurs que, chez A. Biyidi, l'amour naît souvent au bord d'un cours d'eau, en pleine forêt : dans *Ville cruelle*, Banda et Odilia se lient d'amour sur les rives du fleuve Nyong ; dans *le Roi miraculé*, Kris et Medzo s'appartiennent en brousse, sur le chemin de la source. Vingt ans après la parution de *Ville cruelle*, dans *Remember Ruben*, la liaison de Mor-Zamba avec la femme adultère d'Ekoumdoum se noue « sur la rive » du fleuve (p. 49) et, par la suite, c'est toujours « dans une grotte, au fond de la forêt et au-delà du fleuve » (p. 50) qu'ils se rejoignent.

L'association sexe mâle-serpent-fleuve et femme-forêt n'est donc pas gratuite : même la rencontre du fleuve et de la forêt symbolise la rencontre de la virilité et de la féminité. Le fleuve joue auprès de la forêt un rôle d'irrigation qui garantit la fécondité de la nature. On admet que l'amour des hommes puisse éclore entre le fleuve et la forêt qui, de par leurs rapports intimes, savent l'inspirer et constituer son cadre privilégié.

LA FORÊT

Plus sûre que le fleuve, la forêt apparaît d'abord comme un refuge. Elle garantit l'impunité aux mécaniciens grévistes (pp. 65-66), car la police n'ose s'y aventurer :

« La forêt, ils en ont peur comme toi de la mer : il n'y en a pas dans leur pays. Pas question de passer sur la route ou les sentiers trop connus. Mais la forêt est à peu près sûre. Et moi je connais toutes les pistes de la forêt » (p. 89).

En vrai fils de la forêt, Banda reconnaît l'heure aux cris de certains animaux sauvages comme les chimpanzés (p. 116), il sait prévoir le temps d'après les signes de la nature (p. 135), il s'y sent bien (p. 167).

Pareillement au fleuve, la forêt est un être vivant, ressenti tout naturellement comme une personne. Ainsi, les trois jeunes gens s'arrêtent-ils souvent dans leur fuite

pour s'assurer qu'elle était bien seule, qu'elle ne recevait pas d'intrus (p. 99).

A un moment donné, Banda prend la main d'Odilia :

Ils se taisaient, de même que la forêt autour d'eux (p. 110). Les gens des villages ont le sentiment qu'elle les protège « très maternellement » (p. 176). Ils y sont à l'aise, comme l'un d'eux le dit à Banda :

« Moi, je vous laisse la route, je préfère la forêt : d'abord il y fait toujours frais ; et puis les arbres, ce sont mes grands amis. Pour tout dire, les arbres sont les meilleurs hôtes aussi pour qui les connaît, les plus sûrs... » (p. 177).

Dans *le Pauvre Christ de Bomba*, Denis notera que

« la forêt, ce n'est pas seulement des arbres qui se tiennent côte à côte. Elle a une personnalité propre, la forêt, indépendante de celle des arbres pris un à un » (p. 16).

Il n'est donc pas étonnant que Banda, en route vers Bamila, éprouve

comme un désir mélancolique de parler à toute cette végétation (...) de lui faire des confidences, de nouer des amitiés (p. 186).

La personnification, l'humanisation du fleuve et de la forêt les intègre dans l'action de *Ville cruelle*. Mais elle ne vise pas un simple effet littéraire : elle témoigne de l'insertion de l'auteur dans son terroir natal. Car, chez nous, la nature n'est pas neutre ; elle n'est pas indifférente à la vie des hommes, mais y participe quand elle ne la détermine pas. Il n'est donc pas gratuit que l'avenir de Banda se décide entre le fleuve et la forêt, dans la nature.

Il ne s'agit de rien moins que de cette « eurythmie auto-régulatrice », de cette « fonction configurative » qui, selon Basile Fouda⁴², définissent les rapports de l'homme et du cosmos. En effet, écrit-il, « homme et cosmos se solidarissant deviennent synchrones (...) la nature se trouve dès lors affectée d'une signification existentielle. Dans le domaine littéraire négro-africain, le thème de la nature se hisse au niveau proprement humain au moment précis où l'homme fait subir un traitement rationnel aux existants cosmiques, en intégrant librement le cosmos au drame existentiel de l'homme » (p. 291). Dans cette interaction, « la nature devient miroir de l'esprit. Ainsi, entre le réel, l'imaginaire et l'impossible, la confusion est de règle sous forme de symbolisme », ce qui appelle « une psychanalyse négro-africaine qui mise sur une sur-réalité invisible et pourtant agissante » (p. 297).

Dans *Ville cruelle*, la forêt et le fleuve participent à la fois de la réalité et de la sur-réalité. Ils se constituent en symboles de l'amour et fonctionnent comme tels. Aussi servent-ils naturellement de cadre à l'éclosion de ce sentiment.

L'écriture de *Ville cruelle*

Ville cruelle se lit facilement et agréablement. Ce plaisir tient, d'une part, à divers procédés qu'Eza Boto introduit comme facteurs de lisibilité et, d'autre part, aux qualités particulières de son style.

LES FACTEURS DE LISIBILITÉ DU RÉCIT

L'onomastique

L'onomastique ou étude des noms propres n'est pas inutile à la compréhension de cette œuvre. En effet, dans ce récit, le nom d'un personnage peut être confirmé de manière rétrospective par le déroulement de l'histoire, ou intervenir d'une manière prospective en laissant pressentir la suite des événements.

Selon Thomas Melone, Banda désigne étymologiquement un « personnage endurant, courageux, voire téméraire ». Ce nom convient à celui qui se veut la « terreur de Bamila », bien qu'on puisse aussi y voir une antiphrase ironique car, au fond, Banda « est plutôt un lâche, un raisonneur (...) dont l'action est inefficace et qui, en définitive, se contente de maugréer tout en obéissant »⁴³.

Koumé, en revanche, répond bien à l'attente que crée son nom, anagramme *d'ekoum*, la souche : « Symbole de force et de résistance, (il) évoque un homme inébranlable, qui ne bronche devant aucune menace, ne recule devant aucun obstacle ; c'est l'intrépide, l'effronté »⁴⁴.

Quant au nom d'Odilia, il semble une onomatopée par laquelle l'auteur prépare l'idylle que vivra la jeune fille. Car d'Odilia (Odile) à idylle, il n'y a qu'un... son, vite perçu.

Ville cruelle est donc un récit partiellement étiologique, dans ce sens qu'une partie de l'histoire racontée grâce à des noms propres permet la

lecture de ces noms. Ce procédé favorise l'identification du personnage principal.

Le regard réciproque des personnages

Etymologiquement, le personnage est masque, simulation et dissimulation. On ne peut en avoir qu'une vision partielle et nécessairement partielle. D'où, chez certains auteurs, l'usage de la « technique des regards divers et contradictoires »⁴⁵, susceptible d'éclairer ce masque sous ses diverses facettes.

Cette technique est d'autant plus importante dans *Ville cruelle* que les personnages, pour la plupart, n'ont aucune certitude existentielle. Ils ne sont pas, mais deviennent en se cherchant. L'œuvre est ainsi conçue comme « un jeu de rapports entre les consciences fragmentées et incertaines d'elles-mêmes comme du monde où elles vivent »⁴⁶. Elle est la mise en forme de l'incertitude de l'auteur sur un univers fluctuant et imprévisible comme le fleuve qui le baigne. D'où, dans le texte, la multitude des interrogations et l'usage des formules dubitatives⁴⁷.

Les personnages sont des masques regardant et regardés : le peu que nous savons des uns nous vient des propos tenus par les autres qui les ont vus masqués. Le regard conjugué du narrateur sur eux et celui qu'ils portent les uns sur les autres jouent le rôle de projecteur : il nous permet à notre tour de voir, c'est-à-dire de savoir qui est qui, et comment il l'est : si nous connaissons quelque chose de la mère, c'est parce que Banda l'a vue pour nous, par exemple, dans les premières pages où il parle d'elle à sa maîtresse ; pareillement, la mère nous renseigne sur son fils en s'entretenant de lui avec Odilia. Ce jeu des regards est celui des miroirs par lesquels les personnages se reflètent et s'éclairent les uns les autres.

Le monologue intérieur

La technique des doublures et des substitutions étudiée plus haut⁴⁸ nous a déjà instruits sur les similitudes entre les personnages. Elle se complète par la technique du dédoublement.

Dans *Ville cruelle*, Banda est le prototype de cette forme d'éclatement méiotique. (La méiose est, en biologie, un mode de division cellulaire.) Il y cède chaque fois qu'il se heurte à un obstacle : dès qu'il y a un conflit entre

la réalité et sa vie mentale, il s'évade. Il s'ensuit que ses nombreux monologues ne sont pas des méditations réfléchies, en vue d'une prise de conscience, mais qu'ils suggèrent plutôt une fuite de la conscience devant les faits objectifs.

Dans le dédoublement et le monologue intérieur qui en découlent, Banda se parle moins qu'il ne parle au monde extérieur, l'interrogeant comme l'orphelin du conte interroge l'obstacle. En effet, la réalité extérieure constitue pour lui un *écran*, c'est-à-dire à la fois un obstacle qui le limite et une surface de projection, lieu propice à sa propre expression. Mais si l'obstacle réduit Banda à l'inefficacité et à l'impuissance, ce n'est point lui mais nous qui voyons cette impuissance projetée sur l'écran. Car Banda ne se voit pas faible, ni ne s'accepte comme impuissant. Il a conscience des obstacles extérieurs, non de ses limites intérieures. Voilà pourquoi son monologue n'est pas un réel dialogue avec sa conscience propre. Banda ne se parle pas : il se reconnaît faible. Des deux Banda qui vivent en lui, il choisit le Banda de ses rêves : le « dur ». Son débat intérieur est projeté sur l'écran, mais seul le lecteur voit avec clarté les deux pôles entre lesquels il oscille.

Il arrive pourtant qu'à travers ses monologues, embryonnaires et fragmentaires comme la plupart de ses entreprises, Banda amorce un repli intérieur susceptible de l'instruire sur lui-même : s'il fait l'aveugle devant son inefficacité, du moins sait-il reconnaître ses manies, la plus accablante étant de penser à autre chose qu'à ce qu'il fait. C'est dire que le monologue dans *Ville cruelle* confirme la dimension initiatique de l'œuvre par le début de connaissance de soi qu'il dispense à l'actant principal.

La description

L'influence des cadres décrits sur l'action narrée est évidente dans *Ville cruelle* : des milieux qu'il dépeint, Eza Boto fait de nouveaux personnages à valeur fonctionnelle.

Les descriptions de la ville, de la forêt ou du fleuve ne font pas que présenter, dessiner les zones de telle ou telle action ; elles orientent également cette action et, par ce fait, influencent le récit. Elles ne sont pas passives, mais dynamiques et dynamisantes. La ville, la forêt, le fleuve dont elles fixent l'image jouent un rôle déterminant dans la narration et méritent

d'être considérés comme des actants collectifs, des personnages à part entière.

L'importance donnée aux descriptions de la nature dans *Ville cruelle* n'est donc pas une marque de primitivisme. Elle contribue à la lisibilité du texte en informant indirectement le lecteur sur les personnages. Elle dégage une philosophie naturaliste de l'interaction de l'homme et de son milieu : Eza Boto passe volontiers de l'intrigue au climat de l'intrigue ; il associe fréquemment le contenu et le contenant, l'environnement de l'action et l'acteur environné, éclairant l'un par l'autre. Le milieu et l'acteur deviennent deux actants dont la connivence ou l'opposition explique le succès ou précipite l'échec de l'action. Ainsi pour Banda : fils de la forêt et familier du fleuve, il réussit toutes ses manœuvres dans ces deux milieux, mais il échoue lamentablement dans le milieu urbain où il se sait étranger.

Le narrateur

Roland Barthes⁴⁹ signale trois conceptions possibles du narrateur d'un récit. Selon la première, le récit est émis par l'auteur : il s'en faut de peu qu'il soit autobiographique. La seconde tient le narrateur pour une « conscience totale, apparemment impersonnelle, qui émet l'histoire d'un point de vue supérieur », de manière omnisciente. Selon la troisième conception enfin, chaque personnage est tour à tour narrateur.

Cette base théorique proposée, peut-on identifier le narrateur de *Ville cruelle* ?

Les résonances et connotations autobiographiques que l'on trouve dans *Ville cruelle* suggéreraient d'assimiler le narrateur à Eza Boto-Alexandre Biyidi. Toutefois, nous l'avons vu, ce récit ne peut être considéré comme la photographie de la vie du jeune Biyidi, à qui l'on ne saurait raisonnablement assimiler Banda. La voix que nous percevons n'exprime pas exclusivement sa personnalité.

C'est plutôt la seconde conception qui prédomine, dans la mesure où le narrateur assume une maîtrise parfaite de l'univers de son récit : il sait de qui et de quoi il parle (il connaît les personnages de l'intérieur et de l'extérieur) ; il prévient questions et objections, y apportant par anticipation des réponses ou des garanties rassurantes (par exemple, pp. 48, 184) ; à l'occasion, il use de l'impératif :

Imaginez une immense clairière... (p. 17) ;

son récit abonde en incidentes :

... - comme dans tous les pays où se disputent de grands intérêts matériels (p. 21)

et en incises :

« Dis-moi, commença-t-elle... » (p. 200)⁵⁰.

Ainsi fait-il le lecteur complice de sa narration afin de le mieux gagner à sa cause. En cela, il est plus qu'une présence purement formelle : une conscience cristallisée « jusqu'à devenir un personnage et à s'incarner en un être qui parle »⁵¹.

LE STYLE D'ÉZA BOTO

Il n'est pas inutile de rechercher ce qui, dans *Ville cruelle*, constitue la voix spécifique d'Eza Boto. Parmi ces marques personnelles, il faut, en premier lieu, compter l'ironie.

L'ironie

L'ironie est la figure de style dominante dans *Ville cruelle*. Technique d'agressivité, elle apparaît dans la contradiction entre ce que dit et pense un personnage et ce que l'auteur pense sans le dire, mais en faisant au lecteur un signe d'alerte discret. Les exemples ne manquent pas. En voici quelques-uns.

Dans la description qu'il fait de Tanga-Nord, Eza Boto introduit une réflexion pertinente :

L'autre Tanga, le Tanga auquel les bâtiments administratifs tournaient le dos - par une erreur d'appréciation probablement - occupait le versant nord (p. 20).

Littéralement, le narrateur semble expliquer avec une neutralité naïve un état de fait. Mais, en réalité, il dénonce la disposition des bâtiments, y décelant et accusant une volonté de méconnaissance qu'il tient à suggérer au lecteur. Les colons, si précis et si méticuleux en tant de domaines, n'auraient-ils commis d'erreur d'appréciation qu'à propos de Tanga-Nord ? Eza Boto n'y croit pas. Et il inculque au lecteur sa propre suspicion par le mot-signal « probablement ».

Les paysans de la forêt venus en ville finissent par être « contaminés », par perdre leur authenticité :

Mais en plus, il y avait quelque chose d'original en eux maintenant : un certain penchant pour le calcul mesquin, pour la nervosité, l'alcoolisme et tout ce qui excite le mépris de la vie humaine (...). C'était la ville de chez nous qui détenait le record des meurtres (...) et des suicides (p. 21).

La locution adverbiale « en plus » et le terme « original » font augurer un jugement positif. Mais l'ajout s'avère plutôt négatif, car l'auteur n'énumère que tares et déficits. Le « plus » s'avère un « moins ». Cette destruction de l'effet initial signale au lecteur la propre déconvenue d'Eza Boto.

Quant aux « membres civils de la hiérarchie supérieure », l'auteur critique leur manque de conscience professionnelle :

Il semblait qu'on les payât pour briller par leur abstentionnisme (p. 22).

Si le verbe « briller » induit une valeur éclatante, lumineuse, l'abstentionnisme est une défaillance. La terne personnalité des employés contredit le verbe « briller ». Et c'est la mise en lumière de cette contradiction qui fait l'ironie et la satire.

Les habitants de Tanga-Nord qui menaçaient peu ou prou l'ordre colonial risquaient la prison :

On les mettait en pension quelque part et tout était entendu pour la plus grande gloire de l'humanité (p. 25).

Comme dans le premier exemple mentionné ci-dessus, l'ironie réside dans la crédulité feinte de l'auteur : il semble approuver l'incarcération, mais en

réalité il la réproouve. Trois signaux alertent le lecteur : « en pension » est un terme bien doux pour désigner le régime carcéral ; « quelque part » marque la solitude arbitraire à laquelle sont soumis les prisonniers ; « pour la plus grande gloire de l'humanité » souligne par sa redondance la disproportion entre la faute et la punition.

En vue de rassembler assez d'argent pour pouvoir se marier, Banda se rend à Tanga pour vendre son cacao :

Il devait soumettre ses deux cents kilos de cacao avant d'être autorisé à les offrir aux Grecs (p. 32).

L'auteur dénonce ainsi la dépossession dont Banda est victime. Il venait « vendre » ; le voici obligé d'attendre qu'on lui permette d'« offrir ».

Les agents du contrôle parasitent les indigènes :

Ils ne rigolaient pas quand il s'agissait pour eux d'avoir l'air d'être utiles. (...) Si vous vous lassiez de les nourrir, c'est eux qui vous invitaient et vous servaient... le dernier coq qui vous restât (p. 36).

A l'ironie purement verbale - « avoir l'air », « lassiez », « invitaient », « servaient », « dernier », - s'ajoute une ironie de situation : les propriétaires spoliés sont invités à partager le repas dont ils font les frais.

Plus loin, Eza Boto campe le « très respectable M.T... », patron de Koumé :

Bien connu et très estimé de tous les chrétiens du pays, à cause de ses largesses envers la mission catholique, (...) ce saint homme venait tout simplement d'expirer à l'hôpital des suites des coups cruels qu'il avait reçus la veille de Koumé et des autres jeunes gens (p. 162).

Le fait que l'auteur le couvre de qualificatifs élogieux, malgré ses exactions, et qu'il le fasse « canoniser » par le père Kolmann signifie la contradiction et dénonce la collusion de l'église coloniale et du patronat. D'où une sorte d'exécution sommaire du patron malveillant signalée par l'expression « tout simplement ».

Ces exemples, proposés à titre indicatif, ne prétendent pas épuiser la question. L'important est de se rendre compte de la fréquence de l'ironie dans *Ville cruelle*. Dans la plupart des cas, elle révèle chez Eza Boto la

volonté de faire de son récit une arme contre le système colonial : si celui-ci est trop écrasant pour qu'une révolte soit envisageable, du moins la liberté de l'esprit demeure-t-elle.

Notons, toutefois, qu'en plus des manifestations ponctuelles d'ironie dans tel ou tel passage, c'est tout le drame - au double sens de tragédie et d'action - de *Ville cruelle* qui est une vaste ironie. Le sort se joue de Banda, tantôt négativement, tantôt positivement. Il échoue dans ce qu'il entreprend : l'école, la vente du cacao, son projet initial de mariage, le sauvetage de Koumé, etc. Mais, paradoxalement, il réussit dans presque toutes les entreprises dont il n'a pas décidé : la rencontre fortuite d'Odilia, la double découverte d'argent, son mariage final. En définitive, et par... ironie du sort, il s'apparente à ce personnage du conte qui parcourut le monde en vain à la recherche de la fortune et qui, découragé et s'en revenant chez lui, la trouva devant sa porte. Banda reste le premier convaincu de ses échecs et le premier dérouté par ses succès. Sans son humeur vagabonde, il eût peut-être découvert que la condition humaine comporte une grande charge d'ironie. Ce n'est pas le moindre mérite d'Eza Boto que de le suggérer.

Autres procédés stylistiques

Si l'ironie est la figure de style dominante dans *Ville cruelle*, d'autres procédés apparaissent également, que nous voudrions relever.

Les *analogies* sont nombreuses. La plupart se réfèrent à la faune et au milieu familial à l'auteur. Nous avons déjà mentionné et commenté celles qu'il utilise pour décrire Tanga. Bien d'autres enrichissent le récit, dont voici quelques exemples :

Il (Banda) sentait dans ses pieds comme une armée de fourmis (p. 34).

Ils avaient monté contre lui une espèce de métèque dont on disait couramment dans le pays qu'il était fort comme un fleuve (p. 49).

On aurait dit (à propos de la pluie qui tombait en traversant les rayons de soleil) de longs fils de métal brillants que quelqu'un aurait pris plaisir à secouer, à faire trembloter (p. 68).

Eza Boto utilise volontiers l'*énumération accumulative* :

Les enseignes sonnaient grec : Caramvalis, Despotakis, Pallogakis, Mavromatis, Michalidès, Staveridès, Nikitopoulos (p. 18).

Manœuvres, petits commerçants, cuisiniers, boys, marmitons, prostituées, fonctionnaires, subalternes, rabatteurs, escrocs, oisifs, main-d'œuvre pénale, les rues en fourmillaient (p. 21).

Ils riaient, discutaient, se disputaient. (...) Ils couraient, marchaient, se bouscullaient, tombaient de vélo, le tout non sans une certaine spontanéité (p. 22).

Violemment éclairées à l'électricité, bruyantes, mélodieuses et plus souvent cacophoniques, tambourinantes, pleines d'une faune singulière - engoncée dans des faux cols ou fagotée dans des robes ou des jupes de mauvaise coupe, en tout cas guindée, bouffie, empruntée, fausse - elles (les maisons de danse) coûtaient par bonheur trop cher (p. 23).

Il aime la *répétition* :

On eût dit qu'il aurait voulu les abreuver d'une chose qu'ils perdraient peut-être bientôt pour toujours : la joie, la vraie joie, la joie sans maquillage, la joie nue, la joie originelle (p. 22).

Restaient les écueils. Comment éviter les écueils ? Il savait que ce tronçon du fleuve était hérissé d'écueils (p. 140).

Elle est parfois construite en *anaphore*, comme dans ce passage où les mots du contrôleur obsèdent Banda :

Les mots l'avaient terrassé. Ils le remplissaient entièrement.

Ils étaient dans son ventre : (...)

Ils étaient dans ses poumons : (...)

Ils étaient dans son cerveau : (...)

Ils étaient dans ses yeux : (...) (pp. 48-49).

L'*hyperbole* est maniée avec humour ou dureté :

Ils riaient, discutaient, se disputaient, avec des gestes qui auraient enfermé l'univers entier (p. 22).

Cela expliquait que l'obscurité retentît sans cesse (...) de gifles dont la sonorité ne le cédait en rien à celle d'un browning (p. 24).

Sa bouche, alternativement, se fermait et s'ouvrait comme une forge (p. 66).

Au milieu d'eux, roulant une voix sonore comme le tonnerre (...) (p. 66).

L'*imprécision* peut devenir suggestive :

Ceux qui, de loin *ou* de près, consciemment *ou* inconsciemment, par leurs propos *ou* par leurs actes représentaient *une* menace pour un *certain* état de choses, conforme à une *certaine* vision du monde, jugé nécessaire pour *certaines* raisons, ou plus exactement pour *certaines* besoins : ce n'était pas difficile ; on les mettait en pension *quelque part* et *tout* était entendu pour la plus grande gloire de l'humanité (p. 25).

L'*invective* est fréquente :

« Enfants de putains, nous allons vous rendre propres ! (...) Attendez-nous donc, bande d'empaillés, bande de lâches » (pp. 66-67).

Les Grecs, c'était une race de voleurs. (...) Bêtes et illettrés... juste voleurs (p. 77).

« Est-ce que tu ne peux pas fermer ton grand cul de gueule ? » (p. 100).

« Cannibales... sanguinaires... Vous l'avez tué ! (...) Sauvages !... Tas de bêtes féroces !... Animaux dangereux !... Vendus !... Traîtres !... Apatrides !... Transfuges !... » (p. 165).

Les *questions* que posent ou se posent les personnages sont nombreuses. Mais si l'interrogation simple est courante, la *question-réponse* frappe en tant qu'élément de la rhétorique africaine, car elle traduit l'exaspération et l'insistance du locuteur. Ainsi Tonga, face à son rebelle de neveu :

« Ne vous laissez plus attirer par les Blancs. Que vous apportent-ils ? Rien. Que vous laissent-ils ? Rien, pas même un peu d'argent. Rien que le mépris pour les vôtres, pour ceux qui vous ont donné le jour... » (p. 124).

Le style d'Eza Boto n'est pas toujours véhément. Par moments, et surtout à propos de Banda, il comporte des réserves marquées par des *formules*

dubitatives. Elles conviennent à un personnage en quête de sa propre personnalité :

Il se tut brusquement. (...) *Peut-être* regrettait-il déjà d'avoir proféré ces mots, d'être allé si loin. *Peut-être* aussi était-il soulagé (p. 8).

On aurait dit qu'il parlait maintenant pour lui-même, à moins que ce ne fût pour un auditoire invisible (p. 10).

Banda le considéra (le fleuve) avec insistance et mélancolie. *Peut-être* voulait-il s'assurer qu'il garderait le secret (p. 147).

Les interférences linguistiques

Pour terminer, nous voudrions attirer l'attention sur certains phénomènes stylistiques tributaires de la langue maternelle de l'auteur : celle-ci influence par endroits l'écriture d'Eza Boto⁵².

« Comment te marier après ça, *je te le demande ?* » (p. 53).

« Si les gens se mettent à vous payer seulement quand il leur plaît et s'il leur plaît, alors, comment fera-t-on pour vivre, *c'est moi qui te le demande ?* » (p. 30).

Les formules en italique, qui se traduisent respectivement en ewondo « Ma sili wo nala » et « M'a ma sili wo nala », constituent une marque d'insistance dans cette langue. Elles semblent alourdir le français, mais cette redondance rend compte d'une interférence linguistique : l'injection d'une tournure beti dans le français.

Autre exemple :

Leurs yeux se croisèrent (p. 45).

Il est évident qu'Eza Boto écrit « yeux » pour dire « regards ». Une fois de plus apparaît l'influence de la langue maternelle : en ewondo, on dit « yeux » pour signifier « regards ». « Leurs yeux se croisèrent » est donc la transposition en français de l'ewondo « Nde mis maba ma nga toban ».

Cette forme, qui revient deux fois en deux pages consécutives, semble due au retour spontané de l'auteur à son expression originelle. Lorsqu'il repart vers le français, Eza Boto se reprend :

Leurs regards se croisèrent (p. 81).

Les phrases suivantes sont des formules ewondo traduites en français de manière juxtalinéaire :

«Vois	comme	ils	refusent	de me donner	du travail»	(p. 62).
Yeneg	ane	ba	ben	na ve	isié.	
«Il	a	dit	comme ça»	(p. 58).		
A	nga	kat	nala			

Une telle percée de la langue maternelle sous l'expression française pourrait faire sourire le puriste. Mais il faut y voir le conflit linguistique qui déchire Eza Boto, jeune écrivain africain encore peu maître de sa langue d'instruction : *Ville cruelle* est une œuvre de langue française mais d'expression camerounaise, ou plus généralement africaine car les remarques portant sur la langue ewondo valent pour la plupart des langues africaines. Dans son *Hommage à René Maran*, Senghor a relevé qu'après *Batouala*, « on ne pourra plus faire (...) parler les Nègres comme les Blancs. Il ne s'agira même plus de leur faire parler “ petit nègre ”, mais wolof, malinké, ewondo, en français »⁵³. Loin donc de condamner ces interférences linguistiques, il faut y voir la résistance inconsciente ou voulue de la culture africaine à la langue française. L'auteur ne s'en félicite peut-être pas aujourd'hui. Voulue, cette interférence linguistique signifierait le désir, chez l'auteur, de soumettre la langue française à sa culture. Inconsciente, elle traduirait des fautes d'expression, des incorrections. Il y a malaise. Car Alexandre Biyidi a-t-il désavoué Eza Boto au profit de Mongo Beti ?

Gardons-nous d'un procès d'intention, et constatons qu'après *Ville cruelle*, Biyidi évolue vers le purisme. Dans *le Roi miraculé*, il tourne en dérision l'infirmier indigène appelé au chevet d'Essomba Mendouga ; il stigmatise l'expression relâchée de cet homme qui place des « là » après chaque mot. La suite de la production romanesque confirme ce souci de purisme, à telle enseigne que l'œuvre de Biyidi n'est plus seulement de langue, mais d'expression française. Il semble bien qu'en quittant son premier pseudonyme, l'écrivain quitte le discours africain. Ses dernières œuvres comportent des connotations exotiques fort étrangères à l'expression africaine. Alexandre Biyidi aurait donc pris le parti de l'expression française après avoir appris la langue française. Cette option

expliquerait l'abandon de *Ville cruelle* à elle-même, ainsi que le maintien d'incorrections :

clarté âcrée (p. 16),
« de deux serpents, je préfère être piqué par le moins vénéneux »
(p. 74)
pourtant, en bien la soignant (p. 189),
morte depuis quelques jours après les événements (p. 222),
toutes les cinq femmes (p. 222),

dans cette œuvre qui, à notre connaissance, n'a bénéficié d'aucune révision malgré ses rééditions. Le puriste préférerait-il ignorer ses premiers pas ?

L'on ne saurait répondre à cette question par l'affirmative sans aussitôt craindre que l'auteur soit un transfuge sur le plan de son expression littéraire. Prendre, dit Fanon, c'est être pris. Alexandre Biyidi aurait-il appris une langue pour s'y laisser prendre ? D'instrument qu'elle semblait être dans *Ville cruelle*, un instrument au service de l'expression africaine, la langue française se serait-elle asservie cette expression ? Nous voudrions nous confirmer dans l'intuition première qui situe ce récit, fond et forme, dans le terroir africain. Inaugurant l'œuvre romanesque de Biyidi, il tient sa richesse de ses faiblesses mêmes, étapes vers la maîtrise ultérieure de l'écrivain adulte. La grandeur et la beauté de *Ville cruelle* sont celles de tout ce qui commence : grandeur et beauté originelles.

Conclusion

De l'avis de plusieurs critiques, *Ville cruelle* est une œuvre de combat. L'auteur semble rechercher une efficacité immédiate et pratique à son texte. Il s'agit pour lui de mettre à découvert les exactions coloniales, de les dénoncer pour le rétablissement du Nègre dans son droit. Le message est d'opposition et de soulèvement. Il nous parvient à travers l'action réussie ou manquée de personnages - Banda et Koumé - dont le propre est de se poser en s'opposant. Aussi la révolte y est-elle « à fleur de texte (...). Les conflits y sont aigus et saisis dans un état de crise »⁵⁴. *Ville cruelle* exclut le rire. C'est une œuvre grave où l'essoufflement dû à la concentration des noyaux de l'action accentue la sensation d'étouffement.

Devant la nécessité du combat, toute passivité est coupable de complicité. Eza Boto n'accepte pas qu'on se ferme les yeux devant les injustices criardes du système colonial. Il se veut le porte-parole du petit peuple victime de la machine et des machinations coloniales. *Ville cruelle* fait donc partie des « coups de cognées littéraires conjugués avec ceux des syndicalistes et les revendications populaires (qui) ont abouti aux indépendances »⁵⁵.

La densité de l'action concentrée en trois jours est tributaire de l'idée selon laquelle il faut frapper, en faire le plus possible en peu de temps. Eza Boto veut s'approprier le temps avant d'en être la victime, car le fleuve de l'histoire, tout comme celui qui traverse Tanga, est imprévisible et cruel. Cette bousculade n'est donc pas gratuite : la jeunesse camerounaise - africaine - ne peut compter avec le temps, car celui-ci joue contre elle. Il s'agit de sortir du tunnel avant que l'autre issue ne soit bouchée. Et tel est l'engagement du narrateur dans le récit : nous avons vu par quels procédés Eza Boto instruit le lecteur sur les raisons de son humeur. Son projet est de dire pour convaincre, dans l'espoir de vaincre. *Ville cruelle* vise une recherche des solidarités, pour la lutte contre la colonisation privatrice de bonheur.

En effet, le combat livré est motivé par une soif inextinguible de bonheur qui transparaît dans le thème du départ et l'image de la route : c'est sur un « Va-t'en » que se clôt - s'ouvre ? - le récit. Certes, partir n'est point en soi héroïque, et l'on aura accusé Banda d'adopter une conduite de fuite. Toutefois, partir peut être la solution du moindre mal pour quiconque revendique son droit au bonheur. Et le bonheur est l'aspiration motrice de Banda. Ce personnage *en route* semble dire que nul n'est tenu de vivre où a vécu son père, surtout lorsque les « choses y vont mal » (p. 55) et qu'on n'est pas accepté. Cette morale est pénible sans doute, mais elle jette quelque lueur sur Eza Boto, et semble proposer un début de justification à son exil. L'on ne choisit pas de quitter son village. Et Banda ne part point sans amertume. Mais en choisissant la route, il se découvre homme, s'il est vrai que l'homme se définit par une aspiration instinctive au bien-être. La route qui appelle Banda n'est donc pas celle de la fuite et de la démission ; c'est la route de la quête humaine du bonheur : une ouverture à l'optimisme. Cette volonté de combat, omniprésente dans l'œuvre, confirme le prix de *Ville cruelle* dans la carrière d'Alexandre Biyidi.

JUGEMENTS ET OPINIONS

Eza Boto « s'en est tenu à la narration classique... Cette suite de chapitres développée en sens unique est suffisamment vivante ».

(M. et S. Battestini, R. Mercier)

Eza Boto a voulu « se servir de sa plume uniquement pour transmettre des idées, dans un style qui se voulait correct, sans plus, l'essentiel étant le message ».

(L. Kesteloot)

« Dans *Ville cruelle*, on remarque la présence presque écrasante du narrateur. Celui-ci se manifeste à tous les niveaux du récit. Il est repérable partout. »

(C. Nkoum)

« Rien n'est décrit qui n'ait été vécu par le peuple ou l'auteur lui-même. Ce réalisme du romancier camerounais relatant pour la plupart des faits vécus et se référant à un passé récent de notre pays est le meilleur garant de leur authenticité. »

(F. Foe)

« L'art chez lui est une aventure tragique. Avec une imagination apocalyptique, il recrée le drame de l'homme dans un monde de laideur, un univers où le Diable a pris la place de Dieu. »

(W. Umezina)

« *Ville cruelle* : un conte certes, mais un conte romancé. »

(C. Nkoum)

« Chez le romancier, la forêt est le symbole du primitivisme. La nature atteste la présence de Dieu, elle rétablit l'équilibre mental et

psychologique de l'être. »

(W. Umezinwa)

« Le conflit entre les vieux et les jeunes est une lutte pour la possession de l'avenir qu'aucun des protagonistes africains ne saura remporter. »

(Th. Melone)

Avec les personnages d'Eza Boto, « l'incompréhension humaine débouche sur le tragique ».

(Th. Melone)

« La peur de la solitude se manifeste surtout chez ceux qui vivent dans l'illusion qu'ils appartiennent à un couple, à un clan, à un groupe social ou idéologique, politique religieux, dont la puissance extérieure justifierait le processus inexorable qui doit conduire ces puissances vers le rendez-vous avec le destin, c'est-à-dire avec la mort ; alors le climat de solitude, latent jusque-là, s'anime soudain. »

(Th. Melone)

Eza Boto : « un écrivain majeur, profondément concerné par le destin de l'homme, explorateur de ces caves obscures où s'élabore le salut ou la défaite des personnes. »

(Th. Melone)

« Nous fonderons l'originalité du récit sur l'explication d'une crise de la personnalité, due à l'affleurement d'une situation œdipienne mal dominée, qui interfère avec les conflits engendrés par la situation coloniale. »

(A. Chemain)

SUJETS DE DISCUSSION

1. En quoi peut-on dire avec Thomas Melone que *Ville cruelle* « constitue la phase violente et romantique » de l'œuvre d'Alexandre Biyidi ?
2. Montrez dans quelle mesure *Ville cruelle* est le « roman des émotions de la brousse » (Melone).
3. Thomas Melone affirme que « *Ville cruelle* attire l'attention du lecteur sur la cité moderne et ses problèmes ». Dégagez les problèmes urbains qui vous semblent cruciaux dans Tanga et comparez-les à ceux d'une ville que vous connaissez.
4. L'on dit habituellement « tomber amoureux ». Après lecture de *Ville cruelle*, l'amour vous semble-t-il un accident de parcours dont il faut laisser le soin au hasard ?
5. En quoi Eza Boto serait-il, selon Umezina, « un anticlérical voltairien de l'Afrique noire » ?
6. Parlant de l'œuvre d'Alexandre Biyidi, Thomas Melone relève que « l'avenir du côté des jeunes est vidé de toute promesse ». Vous qui avez étudié *Ville cruelle*, partagez-vous cet avis ?
7. Selon Arlette Chemain, *Ville cruelle* « a pour sujet cette impasse dans laquelle se trouve le jeune, sans ce dénouement trop heureux pour ne pas appartenir au rêve plus qu'à la réalité ». Expliquez ce jugement en dégageant dans l'œuvre l'impasse et les faits qui colorent le dénouement d'invraisemblance.
8. Expliquez et discutez cette affirmation de Célestin Nkoum : « Lire *Ville cruelle*, c'est baigner dans la subjectivité d'Eza Boto. »
9. Dégagez dix à quinze détails qui révèlent la présence du narrateur dans le récit.
10. « Le roman africain est aujourd'hui un instrument important, et parfois le seul, d'opposition politique. » En resituant *Ville cruelle* dans le contexte de la lutte pour l'indépendance du Cameroun, montrez en quoi cette œuvre répond à la vocation ainsi définie en 1978 par Roy Preiswerk.

11. Pour Denis de Rougemont, « la pensée qui agit n'est pas libre, mais au contraire libératrice ». Etudiez le rapport de la pensée et de l'action chez un personnage de *Ville cruelle* et montrez son influence quant à sa libération.
12. Les personnages de *Ville cruelle* se caractérisent par leur inaptitude à transformer le hasard en destin, le déterminisme en détermination. Expliquez et discutez ce jugement en vous aidant d'exemples précis tirés de l'œuvre.
13. *Ville cruelle*, comme la cruelle Tanga, est bâtie selon une structure d'opposition, qu'il s'agisse des thèmes développés ou des personnages mis en œuvre. Expliquez cet avis et évaluez sa pertinence en vous appuyant sur le texte.
14. Eugène Ionesco, un dramaturge roumain, a montré dans *la Leçon* qu'on peut prononcer les mêmes mots sans dire la même chose. Vérifiez cette idée et discutez le problème de la communication dans *Ville cruelle*.
15. « Ville cruelle » est un titre poétique ; *Ville cruelle* est une œuvre antipoétique. Expliquez cette affirmation et discutez-la s'il y a lieu.
16. Pour Frantz Fanon, « le monde colonial est un monde compartimenté, le monde colonisé est un monde coupé en deux, un monde manichéiste ». Lisez attentivement le texte qui suit et comparez la réalité décrite à celle de Tanga.

« La zone habitée par les colonisés n'est pas complémentaire de la zone habitée par les colons. Ces deux zones s'opposent : il n'y a pas de conciliation possible, l'un des termes est de trop.

La ville du colon est une ville en dur, toute de pierre et de fer. C'est une ville illuminée, asphaltée, où les poubelles regorgent toujours de restes inconnus, jamais vus, même pas rêvés (...). La ville du colon est une ville repue, paresseuse, son ventre est plein de bonnes choses à l'état permanent. La ville du colon est une ville de Blancs, d'étrangers.

La ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre, la médina, la réserve est un lieu malfamé, peuplé d'hommes malfamés. On y naît n'importe où et n'importe comment. On y meurt n'importe où, de n'importe quoi. C'est un monde sans intervalles, les hommes y sont les uns sur les autres, les cases les unes sur les autres. La ville du colonisé est une ville affamée, affamée de pain, de viande, de chaussures, de charbon, de

lumière. La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée. C'est une ville de nègres... »

(*Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1978, p. 8)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Nous ne signalons que les œuvres et documents effectivement consultés.

ŒUVRES D'ALEXANDRE BIYIDI

EZA BOTO, *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1971, 224 p.

MONGO BETI, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence africaine, 1956, 281 p.

MONGO BETI, *Mission terminée*, Paris, Buchet/Chastel, 1957, 254 p.

MONGO BETI, *Le Roi miraculé*, Paris, Buchet/Chastel, 1958, 254 p.

MONGO BETI, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Buchet/Chastel, 1974, 303 p.

MONGO BETI, *Remember Ruben*, Paris, U.G.É., 1974, 313 p.

DOCUMENTS EXPLOITÉS

ALLEMANN (Béda), « De l'ironie en tant que principe littéraire », in *Poétique*, n° 36, Seuil, novembre 1978.

ANABA (Gilbert) et ONANA (Laurent), *Mongo Beti et l'Eglise catholique*, inédit, Université de Yaoundé, 1968, 30 p.

BARTHES (Roland), « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 7-57.

BATTESTINI (S. et M.) et MERCIER (R.), *Mongo Bédi*, Paris, Fernand Nathan, 1964, 64 p.

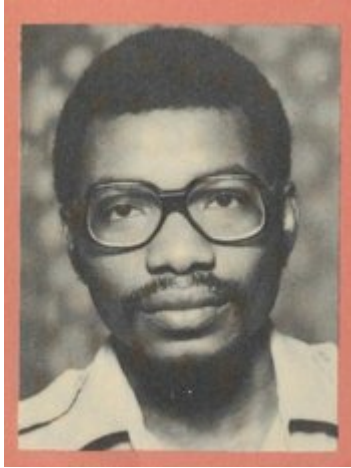
BINAM BIKOI (Charles), *L'orphelin dans la littérature orale des Bassa'a, Bédi et Bulu du Cameroun*, D.É.S., Yaoundé, 1975, 232 p.

CHEMAIN (Arlette), « *Ville cruelle* : situation œdipienne, mère castatrice », in *Présence francophone*, n° 13, 1977, pp. 21-47.

DOUBROVSKY (Serge), *Pourquoi la nouvelle critique ?* Paris, Denoël/Gonthier, 1972, 276 p.

- ENGAMBA et FELL, *Le petit peuple dans l'œuvre de Mongo Béti*, inédit, Université de Yaoundé, 1968, 12 p.
- EDET (Elérius John), « Eza Boto : la ville cruelle », in *Recherche, pédagogie et culture*, n^{os} 41-42, mai-août 1979, pp. 72-74.
- FOE (Benoît), *L'administration coloniale dans l'œuvre de Mongo Béti*, D.É.S., Université de Yaoundé, octobre 1974, 151 p.
- FOE (Benoît) et MELONE (Thomas), *Les idées politiques de Mongo Béti*, inédit, Université de Yaoundé, 1968, 12 p.
- FOUDA (Basile), « Pour une littérature créative », in *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, Présence africaine, 1977, pp. 276-297.
- HAMON (Philippe), « Statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-180.
- DOMAH (Chuma P.), « La littérature africaine : renouveau romanesque et critique littéraire », in *Présence francophone*, n° 16, 1978, pp. 11-18.
- KAYSER (Wolfgang), « Qui raconte le roman ? », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 59-83.
- KERBRAT-ORECCHIONI (M^{me}), « Problèmes de l'ironie », in *Linguistique et sémiologie*, Lyon, 1976, pp. 9-45.
- KOM (Ambroise), « Pour une littérature comparée du monde noir », in *Présence francophone*, n° 16, 1978, pp. 33-46.
- KRISTÉVA (Julia), *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 319 p.
- LAMBERT (Fernando), « Mongo Béti ; la dialectique du tragique et du comique », in *Littérature ultramarine de langue française : genèse et jeunesse*, Ottawa, Naaman, 1974, pp. 51-57.
- MAKOUTA MBOUKOU (Jean-Pierre), « La condition de l'écrivain négro-africain », in *Présence francophone*, n° 14, 1977, pp. 161-172.
- MBAZOAH (Henriette) et MENGUE (Antoinette), *Mongo Béti et le destin de l'amour*, inédit, Université de Yaoundé, 1968, 12 p.
- MELONE (Thomas), *Mongo Béti : l'homme et le destin*, Paris, Présence africaine, 1971, 288 p.
- MINYONO (Mathieu) et OYIE (Polycarpe), *Mongo Béti, écrivain camerounais*, inédit, Université de Yaoundé, 1968, 18 p.
- MOURALIS (Bernard), « Le roman négro-africain et les modèles occidentaux », in *Présence francophone*, n° 2, 1971, pp. 5-11.

- MOUKOKO (Gobina), « La cruauté de la ville et le destin du héros dans *Ville cruelle* », in *Mélanges africains*, Yaoundé, Erlac, 1973, pp. 111-127.
- MUEKE (D.-C.), « Analyses de l'ironie », in *Poétique*, n° 36, Seuil, 1978.
- MVIENA (Pierre), *Univers culturel et religieux du peuple beti*, Yaoundé, 1970, 207 p.
- MVONDO (Jérôme) et SEUDIÉ (Pascal), *L'action chez les héros de Mongo Béti*, inédit, Université de Yaoundé, 1968, 23 p.
- NDZODO (Casimir), *La jeunesse africaine dans l'œuvre de Mongo Béti*, inédit, Université de Yaoundé, 1968, 10 p.
- NKOUM (Célestin), *La langue d'Eza Boto dans « Ville cruelle » : un essai d'analyse du discours*, D.É.S., Université de Yaoundé, 1977, 151p.
- ONGOLO, *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Mongo Béti*, inédit, Université de Yaoundé, 1968, 8 p.
- ONGOUM (Louis-Marie), « *Ville cruelle* : nouvelle ? roman ? chronique ? » in *Annales F.L.S.H.*, n° 9, 1979, pp. 293-334.
- POULET (Georges) (Sous la direction de), *Les chemins actuels de la critique*, Actes du colloque de Cérisy-la-Salle, Paris, U.G.É., 1968, 440 p.
- PREISWERK (Roy), « L'écrivain africain et la politique », in *Cadmos*, n° 1, 1978, pp. 87-92.
- ROUGEMONT (Denis de), « Contribution à une recherche éventuelle sur sources de la notion d'engagement de l'écrivain », in *Cadmos*, n° 1, 1978, pp. 17-25.
- SENGHOR (Léopold-Sédar), *Hommage à René Maran*, cf. G. Tougas.
- SILLA (Ousmane), « La religion, source d'inspiration poétique et littéraire en littérature négro-africaine d'expression française », in *Présence francophone*, n° 2, 1971.
- TOUGAS (Gérard), *Les écrivains de langue française et la France*, Paris, Denoël, 1973, 270 p.
- TSALA (Théodore), « Mœurs et coutumes des Ewondo », in *Etudes camerounaises*, n° 56, pp. 8-112.
- UMEZINWA (Willy A.), « Révolte et création artistique dans l'œuvre de Mongo Béti », in *Présence francophone*, n° 10, 1975, pp. 34-48.
- ZÉRAFFA (Michel), *La révolution romanesque*, Paris, U.G.E., 1972 ; *Roman et société*, Paris, P.U.F., 1971.



Charly-Gabriel MBOCK est né en 1950 à Maka (Cameroun).

Docteur de troisième cycle en littérature française (Paris III), il est chercheur à la Délégation générale à la recherche scientifique et technique du Cameroun. Il est également romancier.

Notes

1

Cf. aussi, dans la même collection, B. Mouralis, *Comprendre Mongo Beti écrivain*, Issy-les-Moulineaux, Editions Saint-Paul, 1981.

2

R. Mercier, M. et S. Battestini, *Mongo Beti*, Paris, Fernand Nathan, 1964, p. 6.

3

A. Chemain, « *Ville cruelle* » : situation œdipienne, mère castatrice », in *Présence francophone*, n° 13, 1976, p. 33.

4

C. Nkoum, *La langue d'Eza Boto dans « Ville cruelle » : un essai d'analyse du discours*, D.E.S., Université de Yaoundé, 1977, p. 106.

5

Relevons aussi deux remarques que fait Moukoko Gobina (« La cruauté de la ville et le destin du héros dans *Ville cruelle* », in *Mélanges africains*, Yaoundé, Erlac, 1973, pp. 11-127) à propos de la chronologie de ce récit. D'une part, il se déroule en trois jours, du vendredi au dimanche, soit, selon le critique, « le temps d'une Passion ». D'autre part, il est comme marqué maléfiquement par le chiffre treize : c'est le nombre des chapitres ; la journée centrale est le samedi 13 (cf. *Ville cruelle*, p. 100) février « 193... » ; la somme de ces trois derniers chiffres est également treize. « L'histoire de *Ville cruelle* ne pouvait donc qu'être une histoire mal partie », conclut Moukoko Gobina. Libre au lecteur de le suivre dans son exégèse...

6

Th. Tsala, « Mœurs et coutumes des Ewondo », in *Etudes camerounaises*, n° 56, 1958, p. 39.

7

Récemment, il a été doublé par un autre, plus moderne, que le voyageur rejoint, non plus par le centre commercial, mais directement par Mbalmayo-Nord.

8

Cf. Th. Melone, *Mongo Beti, l'homme et le destin*, Paris, Présence Africaine, 1971.

9

En réalité, ils n'étaient pas natifs du Nord-Cameroun. La plupart venaient du Tchad ou du Sénégal, mais ils se confondaient par leur silhouette avec ceux qui étaient originaires du nord du pays.

10

H.-R. Manga Mado évoque ces chantiers-cimetières dans *Complaintes d'un forçat*, Yaoundé, C.L.É., 1970.

11

Voir ci-dessous, p. 34.

12

Th. Melone, *op. cit.*, pp. 116-117.

13

G. Anaba et L. Onana, *Mongo Beti et l'Eglise catholique*, inédit, Université de Yaoundé, 1968, p. 2.

14

Th. Melone, *op. cit.*, pp. 116-117.

15

G. Anaba et L. Onana, *op. cit.*, p. 2.

16

Th. Melone, *op. cit.*, p. 143.

17

W. Umezina, « Révolte et création dans l'œuvre de Mongo Beti », in *Présence francophone*, n° 10, p. 43.

18

Th. Melone, *op. cit.*, p. 121.

19

Yaoundé, 1970.

20

Th. Tsala, *op. cit.*, p. 17.

21

P. Mviena, *op. cit.*, p. 106.

22

Th. Melone, *op. cit.*, pp. 244-245.

23

P. Mviena, *op. cit.*, p. 18.

24

L'obsession du départ chez certains esprits est connue dans la région du Centre-Sud d'où vient Eza Boto. Cette communauté a qualifié d'une expression pittoresque une telle instabilité : de ceux qui, comme Banda, ont la hantise de l'ailleurs, les Beti disent qu'ils ont « mangé de la fesse de chien », allusion aux chiens errants qu'on rencontre dans les villages, symboles du vagabondage, des déplacements incessants.

25

Cf. ci-dessus, p. 13.

26

A. Chemain, *op. cit.*, p. 43.

27

Th. Melone, *op. cit.*, p. 87.

28

Th. Melone, *op. cit.*, pp. 69, 88.

29

P. Mviena, *op. cit.*, p. 39.

30

De même, dans *le Monde s'effondre* de Chinua Achebe, Okonkwo va chez ses oncles maternels pour ses sept ans d'exil.

31

Ch. Péguy, *le Porche du mystère de la deuxième vertu*, in *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 638.

32

H. Mbazoah et A. Mengue, *Mongo Beti et le destin de l'amour*, inédit, Yaoundé, 1970.

33

Idem note 32.

34

Idem note 32.

35

A. Chemain, *op. cit.*, pp. 24-25, 28.

36

Th. Melone, *op. cit.*, pp. 190-191.

37

Idem note 36.

38

Cf. ci-dessus, p. 10.

39

Th. Melone, *op. cit.*, p. 66.

40

Th. Melone, *op. cit.*, p. 172.

41

Ongolo, *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Mongo Beti*, inédit, Yaoundé, 1970, p. 1.

42

BJ. Fouda, « Pour une littérature créative », in *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, Colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973, Présence africaine, 1977, pp. 276-297.

43

P. Oyié et M. Minyono, *Mongo Beti, écrivain camerounais*, inédit, Yaoundé, 1970, p. 5. Cf. ci-dessus l'étude du caractère de Banda.

44

P. Oyié et M. Minyono, *op. cit.*, p. 6.

45

M. Zéraffa, *la Révolution romanesque*, Paris, U.G.É., 1972, p. 102.

46

M. Zéraffa, *op. cit.*, p. 71.

47

Cf. ci-dessous, p. 83.

48

Cf. ci-dessus, pp. 10 et 68.

49

R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 39.

50

C. Nkoum, *op. cit.*, p. 74, compte quarante-deux incidentes et deux cent vingt-et-une incises.

51

W. Kayser, « Qui raconte le roman ? » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 81.

52

Au point de vue de l'action, la langue locale joue aussi un rôle : les gardes l'utilisent pour protéger la fuite des insurgés, au nez du gradé blanc (cf p. 65).

53

L.S. Senghor, *Hommage à René Maran*, cité par Gérard Tougas, *Les écrivains de langue française et la France*, Paris, Denoël, 1973, p. 62.

54

A. Chemain, *op. cit.*, p. 23.

55

J.P. Makouta Mboukou, « La condition de l'écrivain négro-africain », in *Présence francophone*, n° 14, 1977, p. 164.

© Editions Saint-Paul, 1981

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été initialement fabriquée par la société FeniXX au format ePub (ISBN 9782402296731) le 05 novembre 2018.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

